PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

II-III

NUOVA SERIE - ANNO III 1953 - APRILE-SETTEMBRE

LA LIBRERIA DELLO STATO - ROMA

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

NUOVA SERIE
ANNO III – 1953

FASCICOLO II–III
APRILE–SETTEMBRE

SOMMARIO

ILLUSTRAZIONI, DOCUMENTI, NOTIZIE

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1953

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. **3.580**
	ESTERO	L. **5.000**
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. **1.000**
	ESTERO	L. **1.400**

Redazione: Via A. Gramsci, 53 – Roma

I libri per recensione debbono essere inviati alla Redazione della rivista

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 – Roma

S. MARIA DELLA VALLE O LA "BADIAZZA" IN MESSINA

Storia. – La chiesa di S. Maria della Valle o anche di S. Maria della Scala è conosciuta più comunemente colla denominazione popolare di " Badiazza ", ossia " vecchia badia ", per la vicinanza di un antico monastero di monache benedettine, di cui sono oggi completamente scomparsi gli avanzi (*fig.* 1).

L'origine della chiesa è così legata alla vita del Monastero da non potersene ricostruire la storia senza richiamarsi alla storia di questo, al suo fiorente sviluppo e, quindi, anche, alla sua decadenza.

Della storia del monastero diremo solo quel tanto che valga a mettere nella giusta luce la dibattutissima questione artistica della chiesa, perchè, come si vedrà, molta confusione ed equivoci sono precisamente derivati dalla interferenza o, meglio, dalla sopravalutazione di alcuni riferimenti storici nei confronti degli elementi stilistici ed architettonici che balzano dalla storia del monumento.

L'opinione comune è che la fondazione del monastero risalga a Guglielmo II il Buono, il quale, con diploma dato a Messina nel marzo del 1168, assegnò ad una badessa della famiglia di Antiochia il casale del Conte, chiamato Rachal-El-Merim. [1]

Ma il Samperi, cui dobbiamo le più particolareggiate notizie sulla chiesa e sul monastero, esprime anche l'opinione che la fondazione possa essere più antica, ciò che concorda con una vecchia tradizione, secondo la quale il monastero sarebbe stato tenuto, in un primo tempo, dalle monache basiliane. [2] Questa tradizione è stata confermata da posteriori documenti i quali ne fanno risalire il ricordo addirittura al 1088 o, ancor più fondatamente, al 1103. [3]

Il nome del Gran Conte Ruggero è fatto da più di uno storico ed è convalidato da un diploma, dal quale rilevasi che il vescovo Roberto s'indusse a concedere esenzioni alla chiesa di S. Maria " quam gloriosus Comes ... atque Domina Adelasia Comitissa ... de vilissimo stabulo restauraverunt ". [4]

La concessione, con successivo privilegio del 13 febbraio 1196, trovò conferma da parte dell'imperatrice Costanza, figlia del Gran Conte e moglie di Enrico VI, la quale, non solo prese sotto la sua protezione il monastero, aderendo alle preghiere della venerabile abbadessa Lucia, ma, mentre ratificava il precedente privilegio di Guglielmo, suggellava anche la concessione del tenimento fra Monforte e Nicita, fatta al monastero da una monaca gentildonna, chiamata Suor Maria. [5]

Due anni dopo moriva la munifica benefattrice. Ma la politica religiosa del figlio Federico, il più grande degli Hohenstaufen, in un primo tempo, non mutò. Una prima conferma dei precedenti privilegi fu sancita da Federico II il 3 agosto 1200. In seguito ad istanza dell'abbadessa Barbara e ad un memoriale presentato dalle suore Maria e Caterina, egli, nel tempo stesso in cui prendeva sotto la sua protezione il monastero della Scala, dichiarava valide tutte le precedenti concessioni ad esso fatte. [6]

È stato giustamente osservato che, all'epoca della concessione, Federico contava appena sei anni ed era sotto la tutela di Innocenzo III. Nel caso particolare la concessione doveva, quindi, ritenersi ispirata dalla Curia Romana. [7]

Altrettanto non può dirsi di un secondo privilegio emesso l'11 luglio del 1221. [8] Federico aveva raggiunto il ventisettesimo anno e la sua politica filoreligiosa corrispondeva già ad un abilissimo calcolo. Si ricordi che nel quinquennio 1220-1225 cade la fondazione della grande basilica del Murgo e che è in questo stesso periodo che ai cistercensi del convento lentinese di S. Maria di Roccadia vengono restituiti i beni in precedenza soppressi. [9]

Si dice, anzi, che fu proprio per volere di Federico che le benedettine di S. Maria della Valle passarono all'ordine dei cistercensi. Sono noti i rapporti che legarono, in ogni tempo, l'imperatore all'ordine riformato dei benedettini, nel cui abito volle persino esser sepolto, quando la morte lo colse a Jesi, dopo tutta una drammatica vita di lotte.

La protezione accordata da Federico alle suore di S. Maria della Valle fu così ampia e generosa che, proprio da quel tempo, abbiamo motivo di ritenere che sia cominciata per il monastero una nuova vita di prosperità e di floridezza, la quale dovette avere un'evidente ripercussione sullo sviluppo del vicino tempio.

Secondo il Pirro, fu lo stesso Federico che mutò l'antica denominazione di S. Maria della Valle in quella della Scala, quando vi fece trasportare la celebre immagine che la leggenda fa provenire dall'Oriente: [10] affermazione, però, che sembra nettamente contraddetta dagli stessi diplomi di Guglielmo e di Costanza, i quali fanno la denominazione evidentemente più antica. [11]

Chiesa e monastero godettero di uno stato di vero benessere fin quasi all'ultimo quarto del sec. XIII. Ma durante la sollevazione dei Vespri l'uno e l'altra andarono soggetti ad una grave rappresaglia da parte

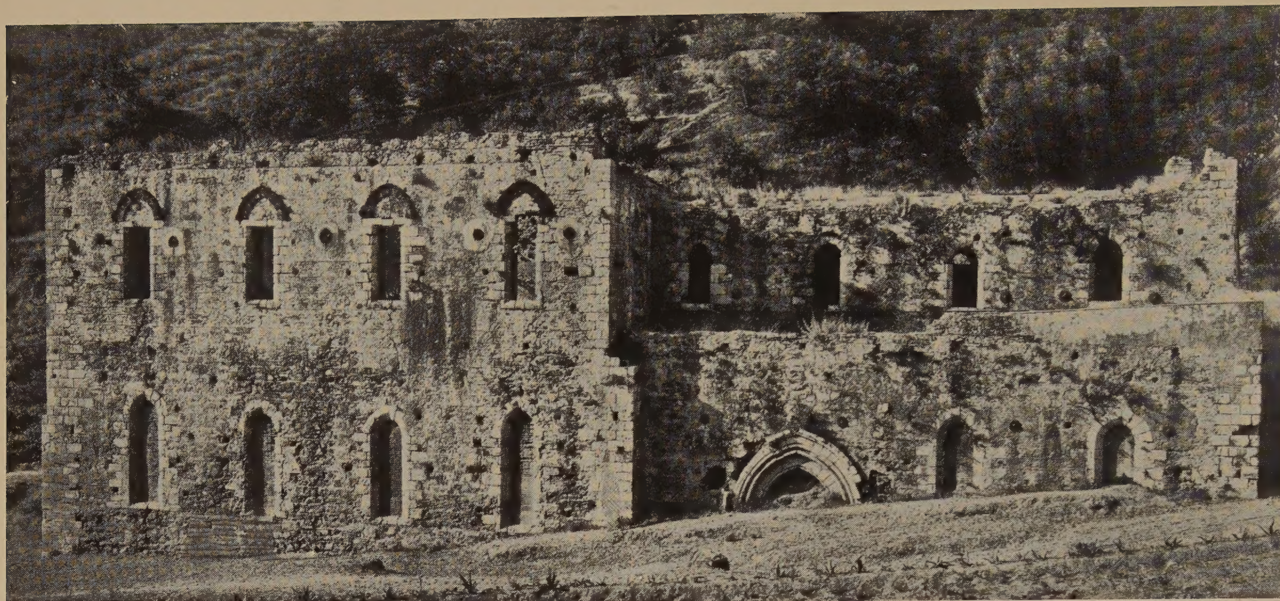


Fig. 1 – Chiesa di S. Maria della Valle o Badiazza (Messina) – Lato nord
L'esterno della navata è oscurato, in parte, sotto la massa dell'interramento (*Fot. Anderson*)

delle milizie francesi che vi appiccarono il fuoco, producendo danni ingenti.

Il mecenatismo dei re aragonesi, specialmente di Federico II, sanò le conseguenze del disastro. Il tempio, ripreso soprattutto nella parte decorativa, dovette uscirne come rinnovato. [12] Federico era unito al monastero da ragioni sentimentali che glielo resero caro; si dice, infatti, che sotto le sue mura avvenne, nel maggio del 1303, il primo suo incontro con la bella Eleonora, che fu poi sua sposa. Si dice ancora che in quell'oasi di tranquillità e di pace egli andò sovente a ritemprare lo spirito, dopo il turbinio delle vicende politiche.

Subito dopo la rivolta dei Vespri, proprio a S. Maria della Valle, il popolo messinese, con alla testa il suo stratigoto, il famoso Alaimo da Lentini, aveva atteso Pietro d'Aragona, accompagnato dai grandi e dall'avvenente Macalda Scaletta. [13]

La protezione del re d'Aragona sul monastero si estese fin quasi alla metà del sec. XIV; furono attuati ampliamenti e trasformazioni, che oggi a noi non riesce più possibile controllare.

Dopo la peste del 1347 sembra che la vita del monastero cominciasse a farsi più grama e che si desse attuazione al proposito di trasferire le monache in città dove realmente furono gettate le fondamenta della nuova chiesa. [14] Nel 1466 l'uno e l'altra erano portati a compimento e dalla chiesa di S. Maria della Valle vi si trasportò definitivamente la famosa immagine della Scala. [15]

Il vecchio eremo non fu però del tutto abbandonato. Esso divenne soggiorno temporaneo delle monache che vi trascorrevano solo qualche mese del periodo estivo. Dopo il Concilio di Trento, in seguito al crollo del tetto del dormitorio, l'abbandono fu definitivo. Chiesa e monastero furono lasciati in preda alla rapacità degli uomini, che ne utilizzarono il materiale per nuove costruzioni, e all'azione disgregatrice degli elementi che ne accelerarono la distruzione e ne cambiarono quasi l'aspetto.

Ma, mentre del monastero furono spazzate persino le tracce, della chiesa resta ancora, muto e solenne testimonio della passata grandezza, il suo scheletro suggestivo, cui si volge la vigile attenzione degli studiosi, che tentano di squarciare il mistero del suo passato e di definirne l'aspetto artistico.

Vicende del Tempio. – Sembra strano, a chi osservi oggi la chiesa della Badiazza, piantata quasi al centro dell'ampio letto della fiumana che ne ha, in parte, determinato la distruzione, come, con si scarso senso di opportunità, committenti ed architetti abbiano potuto scegliere, per l'erezione del grande tempio, un sito tanto pericoloso.

I torrenti che scendono giù attraverso le strette gole delle montagne messinesi, nei periodi di piena, sono eccezionalmente violenti. E sono fin troppo noti i terribili effetti dei loro straripamenti perchè si possa ammettere che gli antichi possano aver peccato di tanta imprevidenza.

La verità è che l'alveo del torrente, una volta assai meno ampio, restava ad un livello assai più basso dell'odierno, sicchè sembra che, solo dal lato meridionale, le acque lambissero appena l'edifizio, dove peraltro non si era mancato di erigere opere protezionali di difesa.

Così, per lungo spazio di secoli, la chiesa aveva potuto sfidare la minaccia di mille alluvioni che, formatesi lungo la valle precipite, erano scese, rumoreggiando, verso il piano.

Quantunque già in stato di abbandono, gli storici messinesi del Seicento — primo fra tutti il Samperi — non solo potevano ancora ammirarla nella gagliarda possanza della sua struttura architettonica, ma furono in grado di passare in rassegna le opere decorative e di darci, persino, dei particolari riferimenti intorno alle sue pitture musive.[16)]

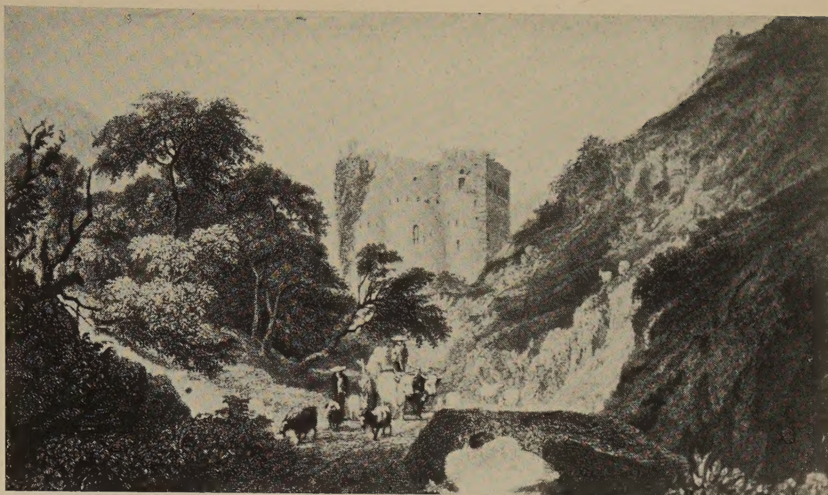


Fig. 2 – S. Maria della Valle in una stampa del secolo XVIII
Si vede bene tutto il lato est e, in forte scorcio, il lato nord

L'abbandono perdurava ancora nel Settecento, ma, mentre del monastero l'opera di disgregazione era già in pieno sviluppo, il tempio continuava ad opporre il suo magnifico organismo all'azione degli elementi. Una vecchia stampa del sec. XVIII ce ne dà le grandi linee architettoniche, che dominano, tra il rigoglio di una superba vegetazione, lo sfondo della valle pittoresca (*fig.* 2). Del tempio, che è presentato in piena frontalità, si ammira tutto il lato orientale, con il preciso schieramento delle absidi e con la pausata distribuzione dei merli, che corrono lungo la linea di coronamento del santuario e delle absidi.[17)] In fortissimo scorcio s'intravede tutto il lato settentrionale, con lo schieramento ritmico delle finestre del secondo ordine, mentre, per ovvie ragioni, resta completamente invisibile tutto lo sviluppo delle navate.

Non si può dire che si tratti di una rappresentazione di maniera, perchè in fondo, ad eccezione della merlatura, di cui, nel secolo successivo, erano ancora ben controllabili le tracce, l'edifizio, nel lato nord-est, resta quello che ci è rappresentato dall'ignoto artista del Settecento.

Nella prima metà del secolo XIX le condizioni generali del tempio non apparivano per nulla catastrofiche, se esse formavano la meta di turisti che potevano ammirarne, insieme coll'organismo architettonico, anche taluni particolari decorativi dell' interno. Ciò è confermato da un noto acquerello di Massimo D'Azeglio, eseguito nel 1842 (*fig.* 3). Il monumento è presentato in piena frontalità dal lato orientale; sono fedelmente riprodotte le absidi con l'armonica distribuzione delle finestre e della merlatura.[18)]

La descrizione del Dennis e l'incisione riprodotta dal Di Marzo e dal La Farina mostrano chiaramente che, prima del 1840, la grande massa strutturale era ancora integra. Il primo grave disastro fu prodotto dall'alluvione del 1840, seguito, negli anni successivi, da altre di non minore intensità. Il disboscamento delle colline sovrastanti, avendo denudato un terreno naturalmente franoso, non oppose più alcun ostacolo all'irrompere furioso delle acque, che trascinarono nel fondo delle vere e proprie montagne di materiale alluvionale.

L'alveo del torrente, sopraelevandosi, andò soggetto ad un naturale processo di allargamento, che finì coll'imprigionare la chiesa da tutti i lati. La massa alluvionale, investendo, soprattutto, il prospetto occidentale, lo seppellì quasi in pieno, senza abbatterlo. Passando poi attraverso le tre grandi finestre circolari, si rovesciò nell'interno, colmando navate e santuario

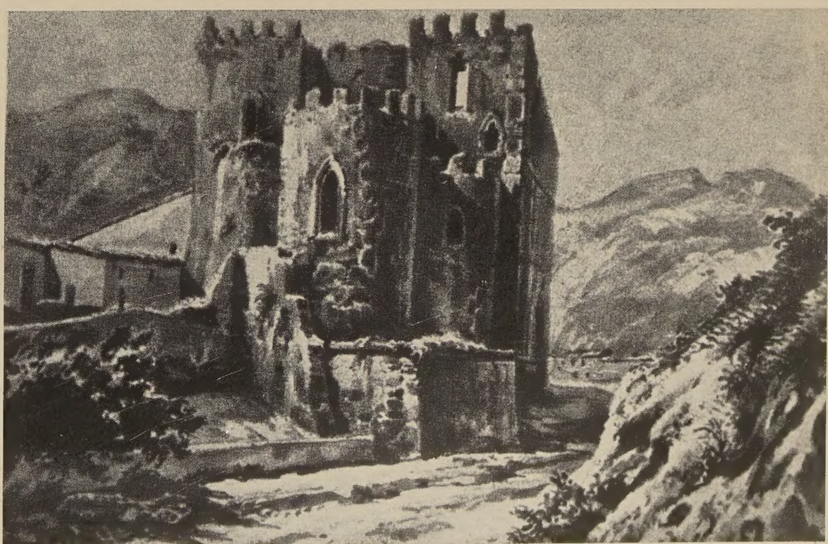


Fig. 3 – Settore absidale della chiesa in un acquerello di Massimo D'Azeglio eseguito nel 1842



Fig. 4 – Aspetto del santuario prima dello sterramento
In alto i caratteristici pennacchi della cupola, crollati nel terremoto del 1908 *(Fot. Alinari)*

fino all'altezza dei piedritti delle arcate e sommergendo i capitelli (*fig.* 4).

La zona absidale, per un'evidente ragione, che è da mettersi in rapporto colla direzione del torrente, restò, in complesso, la meno ingombra. Proprio dalla finestra dell'abside mediana fu, difatti, possibile, fino a non molti decenni addietro, penetrare nell'interno.

Il terremoto del 1908, che trasformò la bella città del Faro in un immenso cimitero di rovine, fece pesare le sue funeste conseguenze sul vecchio monumento benedettino, di cui si allargarono le rovine. [19] L'interramento però, nella gravissima circostanza, non fu senza benefici risultati, perchè, sotto un certo punto di vista, contribuì ad evitarne la completa distruzione.

Il movimento graduale di rinascita seguito al terremoto e il crescente interesse per il nostro patrimonio artistico finivano col richiamare l'attenzione degli uffici competenti sull'insigne tempio, le cui fabbriche vennero consolidate con muri di protezione e catene di ferro, mentre si procedeva a sgombrare l'interno da tutta la massa alluvionale.

Questa massa si addensa ancora imponente all'esterno, nascondendo molta parte del prospetto occidentale, i fianchi settentrionale e orientale, e coprendo parzialmente portali e finestre.

Un confronto tra lo stato odierno e lo stato in cui apparve ai nostri studiosi della metà dell'Ottocento — come ne fa fede la chiara ed illustrativa incisione del Di Marzo — basta a darci un'idea del processo di decadimento determinatosi negli ultimi cento anni (*fig.* 5).

Fino a che non verrà effettuato il completo isolamento, l'edifizio serberà sempre qualche incognita dal punto di vista illustrativo. Ma l'icnografia e, in genere, tutti i più importanti elementi strutturali sono ormai ben chiari ed appare quindi possibile dire, intorno ad esso, una parola quasi definitiva.

Architettura. – Data la complessità dei suoi elementi strutturali e decorativi, il monumento ha dato luogo ai giudizi più disparati, da quelli che ne riportano la datazione al periodo normanno, agli altri che tale datazione fanno discendere all'età sveva e, per alcune parti del grande organismo, sino a quella di Federico II d'Aragona.

Non meno discordanti sono i giudizi circa la struttura architettonica nella quale, mentre alcuni trovano un'intima rispondenza organica che è indice di fusione di parti, attestante una contemporaneità costruttiva, altri — e sono i più — ravvisano organismi distinti,

sovrappostisi in tempi diversi: donde l'evidente contrasto stilistico. [20]

Prima di addentrarci nell'esame critico, occorre sgombrare il campo da un presupposto che può condurre fuori strada chi si accinga a intraprendere lo studio del tempio. Istituendo, cioè, un rapporto di stretta interdipendenza tra questo e l'attiguo monastero, si è voluto fissare per entrambi una stessa data.

Al tempio, in altre parole, verrebbe assegnata la stessa età del monastero, il cui ricordo, come s'è accennato, si fa risalire verso la fine del secolo XI. Se non in tutto il monumento, si sarebbe indotti a vedere in alcune parti di esso un nucleo fondamentale, il cui sviluppo sarebbe coevo all' origine del monastero.

Questa ipotesi è contraddetta dalla stessa struttura del tempio, il quale rivela — come si vedrà in seguito — un'intima fusione nello sviluppo del suo completo organismo. Che le monache abbiano elevato, sin dalla fondazione del monastero, una più antica chiesa nel sito dell'attuale, è ipotesi ammissibile; ma non è da escludere che essa, a cagione del maggior sviluppo raggiunto in periodo svevo dalla comunità religiosa, sia stata demolita per dar luogo al tempio dugentesco.

Sembra che alcuni saggi esplorativi, eseguiti dal Calandra e dalla Soprintendenza ai Monumenti, abbiano rivelato la presenza di fabbriche preesistenti. Ma si tratta di saggi non sufficientemente dimostrativi, che non ci portano fuori del campo delle ipotesi. La presenza di tali fabbriche, anche quando fosse apparsa certa, non avrebbe valore decisivo, nulla vietando di ammettere che possano essere stati utilizzati nel nuovo organismo architettonico elementi di fabbriche anteriori.

Allo stato attuale — nonostante certe apparenti discrepanze — è invece possibile parlare di edifizio monumentale, nato dallo sviluppo di un sol piano architettonico, del quale i lavori successivi — non esclusi quelli eseguiti da Federico d'Aragona dopo l'incendio del 1282 — non riuscirono a modificare il carattere originario.

Visto nell'insieme l'edifizio, all'esterno, trae la sua precipua caratteristica dalla solenne massa cubica del santuario propriamente detto, il quale, senza lo sviluppo delle navate, che sembrano quasi un'appendice, e senza l'aggiunta delle absidiole, che si confondono, per il loro moderato aggetto e la loro grigia tonalità, col resto della costruzione, potrebbe, senza alcun forzamento, essere scambiato per un edifizio civile [21] (*fig.* 6).

Il dispiegamento dei muri d'alzato, traducenti forme geometriche ben definite, la pausata scanditura delle finestre, distribuite lungo la linea dei due piani, richiamansi, piuttostochè ad una costruzione chiesastica, ad uno di quei palazzi — soggiorno di una stirpe guerriera — che i Normanni innalzarono da un capo



Fig. 5 – La chiesa di S. Maria della Valle verso la metà del secolo XIX prima di essere invasa dalla massa alluvionale (da *G. Di Marzo*)

all'altro del loro regno. Il ricordo delle vedute esterne della Zisa, del Palazzo Reale di Palermo, del castello di Maredolce, della Cuba non è puramente casuale.

È, invece, la visione dell'interno quella che ci riconduce nei precisi termini della realtà e ci schiude, come d'incanto, le grandi linee dell'edifizio sacro, con analogie e riferimenti in cui riecheggiano, a chiare note, reminiscenze ambientali.

Le rovine hanno lasciato pressochè integro lo scheletro del tempio, la cui icnografia può esser dunque fissata senza incertezze.

Essa comprende due parti ben distinte: il santuario, di forma perfettamente quadrata e, sul prolungamento dello stesso asse, ma con la riduzione dei lati, in modo da offrire una leggera rientranza nel senso della larghezza, un altro quadrato, diviso in tre navate, la maggiore delle quali misura m. 7,50, le minori m. 4 (*fig.* 7).

Troviamo nel santuario — che costituisce evidentemente la parte più complessa dell'edifizio — la tipica traduzione della costruzione a sistema centrale, con cupola mediana, impostata su pennacchi e archi sorretti da robusti pilastri.

Sono evidenti le affinità con schemi analoghi attuati nelle chiese normanne della Trinità di Delia e di S. Maria dell'Ammiraglio — per citare solo alcuni tra gli esempi più chiari e significativi —, e le evidenti derivazioni dal tipo bizantino del tempietto a croce greca, con anse circoscritte, come nella Cattolica di Stilo. Ma, mentre in questa anche i quadrati angolari sono sormontati da cupoletta, dando all'architettura esteriore quell'aspetto caratteristico che è proprio delle costruzioni orientali, nel tempio messinese, con maggiore aderenza allo spirito della tradizione latina, viene attuato lo schema centrico a terrazze, con una sola cupola centrale.



Fig. 6 – La pittoresca massa cubica del santuario visto nei lati est e nord (*Fot. Anderson*)

da questo pittorico espediente di archeggiature e di nicchie che, sospese nel vuoto, danno la strana impressione di pine rovesciate, di gusto arabeggiante. [23]

Le absidi che completano, dal lato orientale, l'icnografia del santuario quadrato, non hanno alcuna speciale caratteristica che le distingua dalle costruzioni coeve. Muri d'alzato, archi frontali, calotta, impostazione delle finestre rispondono ai comuni canoni liturgici ed architettonici.

La centrale, destinata a ricevere il maggiore altare, ha proporzioni molto più vaste delle laterali, assai ristrette ed anguste, quantunque egualmente subordinate, coll'ufficio di protesi e di diaconico, alla ben nota economia liturgica.

Tutte e tre le absidi hanno, sulla destra, un'edicoletta trilobata, di eguale forma e dimensione, il cui uso, dal punto di vista liturgico, è agevole a spiegarsi (*fig.* 11). Non egualmente spiegabile riesce invece il taglio simmetrico di altrettante finestre ad arco tondo, sul lato opposto di ciascuna abside: finestre che potrebbero essere cambiate per vere e proprie edicole, se le dimensioni non fossero veramente insolite e il taglio non attraversasse tutto lo spessore del muro. Due di esse — la centrale e la meridionale — sono state raggiunte, all'esterno, dall'interramento; resta, invece, del tutto libera la settentrionale.

Questo organismo strutturalmente completo, riproducente, come si è ricordato, lo schema centrico di alcuni fra i più noti monumenti bizantini e normanni, contribuì ad avallare l'ipotesi che le navate fossero state aggiunte per le aumentate esigenze del culto, in tempo successivo, e che quindi siano il riflesso, dal lato artistico, di un indirizzo che non ha nulla da vedere con quello del santuario. [24]

Non anticipando le conclusioni, che scaturiranno dall'analisi degli elementi stilistici ed architettonici, va osservato che gli esempi di fusione dello schema centrico con quello allungato non sono infrequenti e che, anche a non voler uscire dai confini della Sicilia, una icnografia molto affine a quella di S. Maria della Valle la ritroviamo nella chiesa di S. Spirito, a Palermo, dove il santuario, pressochè quadrato, è integrato dal prolungamento basilicale, frazionantesi anch'esso nelle tre navate, con un fronte contenuto dentro limiti più ristretti di quelli opposti dal santuario (*fig.* 12).

La statica delle tre navi riposa sul giuoco di poderosi archi, sorretti da colonne cruciformi. Ne risultano

Il particolare architettonico di maggior rilievo è dato dall'introduzione di piani ammezzati nei quadrati angolari. Gli ambienti così ottenuti erano posti in comunicazione a due a due mediante passaggi dati dall'utilizzazione di una risega interna, integrata forse da una loggetta di legno. I due ripiani del lato di mezzogiorno assolvevano l'ufficio di matroneo ed erano posti in diretta comunicazione col vicino monastero con un ponte successivamente crollato (*figg.* 8–9). Quelli di settentrione, utilizzati come *senatorium* per le persone di riguardo — come congettura il Calandra — erano accessibili dalla terrazza della contigua navata [22] (*fig.* 10).

La trasformazione del quadrato centrale, destinato a ricevere la cupola, era ottenuta mediante un ingegnoso raccordo di pennacchi, formati da un triplice ordine di archetti a doppia ghiera accoglienti delle nicchie (*fig.* 4): archetti che, secondo l'ipotesi del Cavallari, non solo ricorrevano sotto l'imposta del tamburo, ma persino nell'intero circuito della cupola, conferendo a questa movimento e un suggestivo aspetto coloristico.

Questo sistema costruttivo non è solo della Badiazza, ma lo troviamo largamente usato in molti monumenti normanni, dalla chiesa dell'Ammiraglio a quella di S. Giovanni degli Eremiti, dalla Cappella Palatina alla chiesa di S. Cataldo e, con maggiore aderenza, nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo d'Agrò e in Santa Maria, a Mili S. Pietro.

Il raccordo bizantino del triangolo sferico, così poco variato e gelido, riceveva un'improvvisa animazione

così forme agili e, insieme, solenni, che si richiamano alle crociere di Castel Maniace. I rafforzamenti postumi, che sono stati introdotti per ragioni di carattere statico, se hanno appesantito l'insieme delle masse architettoniche, non impediscono di riviverne la struttura e di seguirne lo slancio.

Archi trasversali, delimitanti lo spiegamento delle campate e archi dell'intercolunnio contribuiscono a dare a questa parte del tempio un carattere, che non si può dire discordante da quello del santuario, dominato anch'esso dal giuoco delle crociere, degli archi acuti, delle volte costolate.

Ciascuno degli archi trasversali, al di sopra del vertice dell'ogiva, porta una finestra ad occhio. È questo un elemento decorativo che ricorre con una frequenza assolutamente inconsueta nella nostra architettura medievale. Si tratta di espediente introdotto forse per dare una maggiore agilità allo sviluppo delle masse.

Il maggiore effetto coloristico è offerto dalla volta della nave centrale, dove gli archi trasversali circoscrivono quattro crociere rettangolari, solcate da nervature, tra le più belle che sia dato riscontrare nei monumenti coevi (*fig.* 13). Il calcolato avvicendamento di blocchetti di pietra calcarea con tasselli di pomice lavica conferisce ad esse una particolare suggestione. I conci di chiave, cruciformi, sono tutti in pietra calcarea, con decorazione floreale. Le nervature sono raccolte, agli angoli, da capitelli allungati, i quali portano, nella faccia anteriore, una decorazione floreale stilizzata, oggi non ben rilevabile a causa dello sfaldamento della pietra. I capitelli, di struttura geometrica, hanno tutti una lunga appendice, che li accosta agli analoghi capitelli del castello svevo di Augusta. [25]

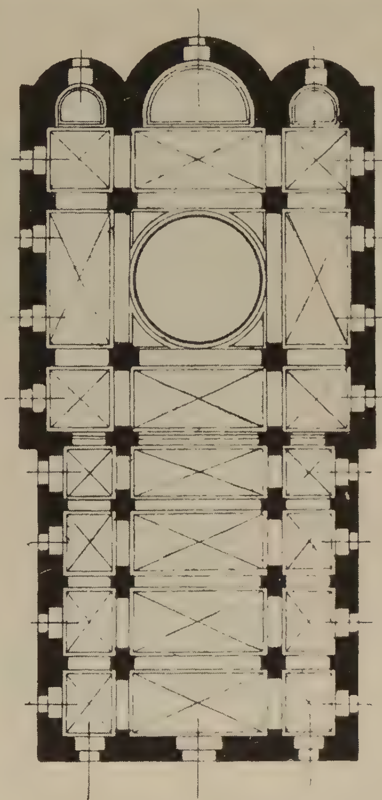


Fig. 7 – S. Maria della Valle. Pianta (da *Arata*)

Opere integrative. – Questo, a grandi linee, lo schema del tempio. Circa l'esistenza di opere integrative nulla è oggi possibile affermare. Il Cavallari, che rilevò la pianta nel 1865, afferma di aver accertata la sopravvivenza di vecchi muri, nel lato occidentale, corrispondente al maggiore ingresso, nei quali credette di ravvisare non opere protettive di recinzione, ma avanzi di un eventuale vestibolo o protiro: semplice ipotesi, che egli tenta di convalidare con dimostrazioni analogiche, tratte dalla prassi costruttiva delle antiche chiese romaniche [26] (*figg.* 14–15).

Ma se è lecito trarre un giudizio conclusivo dai monumenti sacri, che possono sicuramente attribuirsi, se non all'iniziativa di Federico, per lo meno alla sua età — citiamo, per tutti, la cattedrale di Cosenza e, con più profonda ragione dimostrativa, quella del Murgo — la prassi appare di già abbandonata. Comunque, potrà uscirsi dal campo delle ipotesi il giorno in cui saggi esplorativi potranno darci, in proposito, sicuri ragguagli.

Altrettanto non può dirsi circa l'altra ipotesi avanzata dal Calandra, il quale ammette l'esistenza — come si è accennato — di una torre campanaria isolata, la quale sarebbe stata collegata, mediante ponte levatoio, al matroneo o *senatorium* del lato settentrionale. Nessuna traccia, allo stato attuale, ne dà la conferma.

Ad avanzi di opere murarie, quasi parallele al tratto di muro meridionale che è vicino all'absidiola, e ad opere di più complessa struttura retrostanti alle absidi accenna il Cavallari nello studio più volte citato. Ma, alla distanza di un secolo, ogni traccia è sparita. Altrettanto si può dire del ponte che metteva in comunicazione, dal lato di mezzogiorno, il monastero colla chiesa. Tanto nella pianta che nella veduta prospettica, egli segna distintamente il ponte, il cui piano corrisponde, in via approssimativa, alle soglie delle finestre del primo ordine. È incline a vedere in esso un'opera assai posteriore alla primitiva la quale, invece, sarebbe stata piuttosto in collegamento con quell'apertura, oggi murata, che trovasi nell'angolo orientale dello stesso prospetto.

Struttura muraria. – Il materiale costruttivo, di cui abbonda la regione, ha imposto, anche nel tempio della Badiazza, quelle soluzioni obbligate che finiscono, in fondo, col dare a tutti i monumenti del Messinese un aspetto tipicamente comune. Il bel paramento in pietra calcarea, riecheggiante, in molti edifizi svevi del Siracusano, l'armonioso isodomismo dei monumenti classici, qui cede il posto ad un rivestimento assai più modesto, quantunque attuato con un certo rigore di metodo che, nella sua traduzione originaria, doveva conferire a tutta la massa prospettica una chiara trasparenza.



Fig. 8 – Il santuario dopo lo sterramento. Si vedono le strutture dei ripiani che fungevano da matroneo (*Fot. Anderson*)

Ad eccezione dei cantonali, dove la pietra calcarea debitamente squadrata e ridotta in conci regolari trova una larga applicazione, nel resto della fabbrica — santuario e navate — il rivestimento è formato da filaretti di blocchi di pietra lavica, sommariamente sfaccettati e disposti in rigorosi allineamenti. I filaretti sono regolati dall'impiego di mattoni, disposti in senso orizzontale e sagomati, in modo da segnare la successione delle assise.

Questa tecnica è meno rigorosamente seguita nelle absidi, dove la caduta degli intonachi ha messo in evidenza una compagine muraria formata con materiale meno selezionato, quantunque lo sforzo di piegare detto materiale alle stesse esigenze estetiche appaia evidente.

Nelle navate l'impiego obbedisce alla stessa logica: nessuna distinzione, tanto nel rivestimento parietale che in quello dei cantonali, che denunci una discontinuità costruttiva nei due diversi organismi della chiesa.

Prospetto e portali. – Il prospetto principale del tempio, quasi del tutto interrato, ha perduto ogni sua caratteristica. Una parziale visione della sua struttura ci viene offerta dalla litografia del Di Marzo (*fig.* 5). Un solo grande portale archiacuto appare tagliato nel centro della nave mediana, sormontato da un grande occhio, che si ripete simmetricamente ai fianchi, in corrispondenza delle navi minori.

L'occhio centrale, grandioso, è pressochè completo nei suoi elementi decorativi, che si compendiano in due grandi anelli concentrici: l'interno, sguanciato, è in pietra bianca, con chiare e forti modanature; l'esterno è dato dal vibrato risalto di una cornice di pomice lavica.

Dell'occhio della navatina settentrionale rimane il solo squarcio, spoglio di ogni elemento decorativo, mentre l'interramento nasconde, in pieno, quello della meridionale.

L'esistenza dei terrazzi ai lati della navata centrale può spiegare e giustificare la struttura orizzontale

del coronamento delle navatine che deve, all'incirca, essere eguale all'originario, mentre si ha motivo di ritenere che il coronamento rispondente alla maggiore navata sia stato colpito da distruzione e che lo schema originario doveva chiudersi in forma cuspidata, con soluzione non dissimile da quella opposta dal prospetto della chiesa della Magione.

Il portale non è più visibile all'esterno a causa dell'interramento che lo ha colpito. Ce ne dà un'idea molto approssimativa la litografia del Di Marzo. In essa il portale appare iscritto in una massa aggettante, sormontata da frontone, che spinge la cuspide fin sotto la finestra circolare ad occhio. L'archivolto ogivale è formato da una serie ricca e pittoresca di fascie seghettate, circoscriventi una lunetta, delimitata, in basso, da architrave.

È lo stesso tipo di decorazione che fu usato in tutta l'architettura siciliana dei secoli XIV e XV. L'esemplificazione, se si volesse raccogliere, sarebbe assai densa. [27)] Ma tale decorazione, seppure meno frequente, è, in realtà, anteriore e i monumenti arabo-normanni non ne sono del tutto privi. Non si può dunque affermare, con assoluta certezza, che il portale appartenga alla ricostruzione aragonese, tanto più perchè il gusto d'inscriverne lo sviluppo in un corpo avanzato — citiamo, per tutti, il portale del Duomo di Cefalù — è frequente nell'architettura normanna, da cui avrebbe potuto attingere l'architetto di S. Maria della Valle. [28)]

Del secondo portale, tagliato nella navatina settentrionale, di cui la litografia del Di Marzo dà, sebbene leggermente in iscorcio, le forme complete, oggi affiora la sola parte superiore, contraddistinta dal profondo rilievo di un archivolto, in gran parte distrutto, sotto il quale si avvicendano, fra due ghiere prive della consueta decorazione a foglie di acanto, due tori saldamente incisi e altrettante scozie (*fig.* 16).

Le analogie con la decorazione del portale marmoreo di Castel Maniace sono di una tale evidenza da non lasciare alcun dubbio sulle affinità costruttive e sulla derivazione da comuni canoni architettonici. Nel portale del castello siracusano è evidente la ricerca di una maggiore profusione di ornati; infatti la ghiera inferiore è incorniciata da due gole, di diversa larghezza, su cui si volge sottile un ricamo di foglie radiali, che danno un'inconsueta nota di gentilezza alla massa, dominata dalla severa arcuazione dei tori.

Non sappiamo se l'analogia si estenda ai piedritti e ai capitelli, dato che la litografia non ci consente di cogliere i particolari. In caso affermativo, sarebbe facile integrare le parti oggi invisibili con il consueto giuoco delle colonnine a fusto liscio, sorreggenti capitelli svasati, con contorno di foglie fortemente striate, ripiegantisi a bottone o a palmetta. Ma l'ultima parola in proposito sarà data dal diseppellimento. [29)]



Fig. 9 – Un aspetto del santuario con gli impianti del matroneo

Dall'esame della sola parte in vista è lecito desumere il carattere dell'opera, con una sicura specificazione che contribuisce a definire la complessa questione cronologica.

Del terzo portale, destinato a collegare, sul lato di mezzogiorno, la chiesa al monastero, attraverso la crociera rettangolare del santuario, è ancora visibile, all'interno, la struttura ad arco tondo, perfettamente simile a quella degli altri due. All'esterno resta l'ingrottamento nello spessore del muro, con la sagoma ogivale; ma è completamente sparito il rivestimento dei conci.

Finestre. – Sono distribuite simmetricamente nei due prospetti settentrionale e meridionale del santuario, ma con rigorosa subordinazione alle esigenze delle crociere e dei piani: quattro nell'inferiore e altrettante nel superiore di ciascun lato (*fig.* 1). Nella crociera rettangolare del lato sud manca una delle finestre del primo ordine perchè investita dal taglio della grande porta, ora chiusa, che metteva in comunicazione — come è stato osservato — la chiesa col monastero.

Le finestre del pianterreno del lato settentrionale presentano una particolarità distributiva che ha un preciso riferimento alle finestre della cortina nord-est di Castel Maniace. Esse non riposano, cioè, sulla stessa linea, ma, con piacevole varietà, danno luogo ad una



Fig. 10 – Le rovine del santuario con avanzi del *senatorium*

ondulazione, che scaturisce da un tenue abbassamento delle due mediane rispetto alle due estreme.

Completamente asimmetrica è, invece, l'impostazione della finestra superiore del lato di mezzogiorno; essa sta ad un livello più basso delle altre. Questa irregolarità distributiva è scaturita dalla necessità di collegare il matroneo dell'angolo sud–ovest col ponte segnante il passaggio al vicino monastero. La finestra, infatti, pur essendo, strutturalmente, eguale alle altre, riposa al livello del piano del matroneo, nei cui rispetti funge da porta.

Le monofore dell'ordine inferiore, alte e strette, si volgono ad ogiva, con forte sguancio. Nel complesso del loro sviluppo hanno un profilato contorno di conci calcarei, dagli stipiti smussati, che si distaccano, con definito risalto, dall'apparato uniforme della superficie prospettica. [30]

Le monofore dell'ordine superiore hanno forma rettangolare, ma, con delicata variazione, al di sopra dell'architrave, presentano un vivace contorno ogivale, formato da una ghiera di pomice lavica circoscrivente una lunetta cieca. Reminiscenza di quella suggestiva policromia, che trova tante fortunate applicazioni nei monumenti e la cui eco, sebbene alquanto affievolita, ebbe anche delle risonanze nell'architettura sveva.

Non si può, di fronte alla serena scanditura distributiva, non ripensare alla distribuzione armonica delle grandi monofore di Castel Maniace, che sembrano obbedire, più di qualsiasi altro elemento, a quella rigorosa legge di euritmia, che nel castello siracusano forma la nota dominante.

Lo stesso rigore manca nel lato orientale che accoglie le tre absidi (*figg.* 6 e 15); in esso sono state introdotte, infatti, le più importanti variazioni. Nell'ordine inferiore tutto è rimasto immutato; le absidi recano, in centro, impostate alla medesima altezza, tre ampie monofore ogivali riproducenti lo schema di quelle dell'ordine inferiore dei prospetti limitrofi. Ma, al di sopra delle absidi, una tale regolarità non è più seguita. Il collegamento delle finestre con il matroneo e con le absidi, dal cui piano esterno era possibile l'accesso alla superiore terrazza, svolgentesi attorno alla cupola centrale, impose soluzioni obbligate che turbarono l'armonia distributiva.

Sono originarie le tre finestre circolari ad occhio, tagliate alla medesima altezza, nell'ordine superiore, in corrispondenza col settore delle absidi. Ciascuna di esse era naturalmente destinata a dar luce alle tre corrispondenti crociere. Ma quella sovrastante all'absidiola dell'angolo nord–est fu investita dall'ogiva di una monofora allungata, introdotta in un successivo piano di modifica. [31]

Asimmetrica, nei riguardi della finestra ad occhio e della sottostante absidiola dell'angolo sud–est, appare la corrispondente monofora ogivale, che è impostata ad un livello inferiore della precedente. La sua funzione appare però ben chiara: essa era destinata a stabilire la comunicazione tra il matroneo e il terrazzo dell'abside mediana, al di sopra della quale si svolge tuttora, in pienissima visibilità, una scaletta tagliata nello spessore del muro che conduceva al grande piano terrazzato del santuario. [32]

In tal modo le monache potevano, senza difficoltà, attraverso il ponte collegante il monastero alla chiesa, raggiungere il piano superiore circoscrivente la cupola e controllare, insieme col godimento di una superba visione panoramica, le condizioni della grande terrazza in rapporto al regime delle acque piovane.

Dipese, naturalmente, dallo sviluppo di queste complesse esigenze se alle finestre di questo prospetto fu necessario dare un'impostazione diversa da quella che è rigorosamente seguita nel resto dell'edifizio. [33] Tutte queste finestre poi, per il fatto stesso che sono strettamente collegate collo sviluppo della primitiva costruzione,

debbono ritenersi originarie. Lo stesso non può dirsi della edicola tagliata in prossimità del cantonale sud-est, al di sopra dell'absidiola. La sua eccentricità non ci spiega il motivo della tarda introduzione. Che si tratti di aggiunta postuma rilevasi, non soltanto dal mancato collegamento coll'organismo della chiesa, ma, in maniera più evidente, dai particolari stilistici che si distaccano nettamente dal resto della costruzione. Essa era forse destinata ad accogliere un'immagime sacra e le tracce tuttora visibili di un rivestimento marmoreo convalidano l'ipotesi. L'edicola, di cui resta semplicemente l'ogiva, presenta, nella lunetta, il caratteristico taglio a trifoglio, recinto, tutt'intorno, da archivolto costolato e capitello fiorito. Manca ogni traccia di decorazione policroma. L'edicola potrebbe dunque farsi risalire, con piena concordanza coi dati storici fin qui posseduti, e senza alcun forzamento ipotetico, al piano di riadattamento effettuato da Federico d'Aragona.

Nel prospetto occidentale del santuario le finestre sono naturalmente subordinate allo sviluppo delle navatine. Si aprono al livello del piano terrazzato, in modo da costituire delle porte di intercomunicazione col matroneo e col *senatorium* retrostanti. Sopra, perfettamente in asse, sono tagliate le solite monofore ad occhio.

La distribuzione si riprende poi, colla consueta regolarità, nei fianchi settentrionale e meridionale delle navate, in perfetta corrispondenza numerica colle crociere. Tutte, inferiori e superiori, impostate sullo stesso asse, ripetono la struttura ogivale delle monofore del primo ordine del santuario, hanno forme egualmente agili, sono informate allo stesso spirito di severità militare (*fig.* 1). Manca in quelle della maggiore navata il contorno suggestivo dell'archivolto di pomice lavica ed hanno dimensioni più limitate di quelle dell'ordine inferiore.

L'apertura del secondo portale, nel prospetto settentrionale della navatina, ha naturalmente determinato la soppressione delle due corrispondenti finestre.

Elementi decorativi. – I principali fra essi sono quelli offerti dalla struttura delle volte, dei pilastri e dei capitelli.

Come per il rivestimento dell'esterno, anche per le volte delle absidi, delle navate e del tamburo della cupola — almeno nelle parti superstiti — il materiale usato è quello stesso che poteva offrire l'ambiente: materiale piuttosto grezzo, costituito prevalentemente da mattoni e da blocchetti irregolari di pomice lavica, disposti in anelli concentrici nelle volte delle absidi e " a corsi nelle volte a crociera nel senso delle generatrici ,, (Cavallari).

È una tecnica accuratissima, applicata con rigore di metodo, in cui giuoca l'esperienza secolare, esercitata da maestranze illuminate, sempre agili ad assorbire ed assimilare gli elementi dovuti alla suggestione delle nuove correnti ispiratrici.

E, oltrechè dalla tecnica costruttiva, questa suggestione scaturisce anche dalla decorazione delle volte, le quali ricevono un potente risalto dalla introduzione di costoloni a sezione quadrata, raccolti da capitelli pensili o da più ampi capitelli gravitanti su colonne e su pilastri.

A questa suggestione decorativa non rinunciano le quattro crociere rettangolari che collegano, nel santuario, le crocierine angolari del matroneo.[34] È un giuoco animato che richiama, nel movimento generale e nel dettaglio, quello dei castelli svevi, così come non vi rinuncia la navata maggiore, mentre ne sono prive le volte delle navatine laterali, pur mantenendo la struttura a crociera.

E di schietto sapore dugentesco è il solenne volgere degli archi e la loro profilatura; le analogie e i richiami alle costruzioni militari sveve sono anche in ciò evidenti.[35]

L'arco dell'abside maggiore, a doppia ghiera, è sostenuto da colonne incastrate negli spigoli sporgenti e sormontate da capitelli a grappa, mentre gli archi, che erano destinati a sorreggere il tamburo e la cupola, poggiavano su pilastri poligonali,[36] con capitelli



Fig. 11 – Una delle due edicolette trilobate che fiancheggiano l'abside centrale del santuario

variamente decorati. Il congegno statico delle navate riposa — come è stato osservato — nell'impiego di colonne polilobate, sorrette da base attica assai tenue, e da largo plinto.

La decorazione dei capitelli, nella sua complessa varietà, è quella che ha ingenerato, forse più di ogni altro elemento, le maggiori perplessità e ha dato luogo ai giudizi più contradittori fra gli studiosi perchè si passa, dal tipo apparentemente bizantino, al tipo borgognone o cistercense, che è proprio del l'architettura sveva del Duecento.

A quest'ultimo tipo si accostano i due capitelli che sostengono l'arco dell'abside maggiore; la loro campana è avvolta da una duplice fila di foglie profondamente nervate, la cui estremità si piega a palmetta, riproducendo un modello comunissimo nei castelli di Catania, di Siracusa, e nella torre di Enna. Si tratta del tipo caratteristico del capitello uncinato, ma qui tradotto in forma alquando più sommaria, tanto nell'ornato delle foglie, modellate senza accurato rilievo plastico, quanto in quello dell'abaco meno tormentato da modanature [37] (*fig.* 17).

Questa semplificazione espressiva, che appare qui e, ancor più, altrove, rude e quasi stentata, non deriva da incapacità tecnica, quanto, piuttosto, dalla natura del materiale — si tratta di pietra arenaria granulosa che non cede al tormento o, meglio, alla ricercatezza dello scalpello — da cui non è possibile trarre le modellazioni raffinate che possono strapparsi alla grana compatta della pietra calcarea.

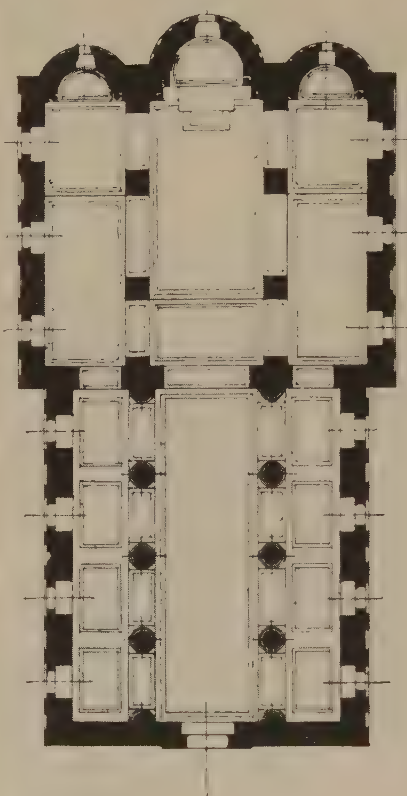


Fig. 12 – Chiesa di S. Spirito (Palermo) Pianta (da *Arata*)

Decorazione analoga ritroviamo in taluni esemplari della navata maggiore (*fig.* 18); qui i capitelli destinati a raccogliere lo slancio delle arcate trasversali e longitudinali oppongono un abaco quadrilobato più ricco di modanature e una campana tutt'intorno rivestita di un più vigoroso ornato vegetale. Si tratta, in fondo, dello stesso tipo della foglia ad uncino o a grappa, osservato nei capitelli delle colonne dell'abside maggiore. Ma qui la foglia s'inturgida e si schiude con un bulbo nodoso, attraversato da solchi profondi che si attorcono a spire.

Viste a distanza, queste foglie perdono ogni grazia e rilievo, assomigliando più a teste mostruose che a motivi decorativi tratti dal mondo vegetale.

Al tipo bizantino si possono riferire quei capitelli che, pur mantenendo immutato l'abaco nella complessità delle sue modanature, si rivestono di una serrata teoria di foglie di acanto, ma così rudemente e sommariamente sbozzate, da essere più facilmente cambiate per spinose foglie di cardo. Nessuno sforzo apparente di modellazione plastica; lo scalpello sembra aver ceduto il posto al trapano che si è affondato nell'arenaria, scavando solchi profondi, ampi ed aperti come pupille dilatate.

In uno di questi capitelli la serie monotona delle foglie di acanto è variata dall'introduzione di una croce a braccia patenti che conferisce, col suo chiaro simbolismo, un carattere specifico alla ornamentazione (*fig.* 19).

Un terzo tipo di capitello è quello offerto da alcune colonne polilobate in cui, pur restando immutato lo schema dell'abaco, varia, invece, profondamente la decorazione; perchè ai motivi vegetali, in precedenza descritti, subentra un motivo che potrebbe dirsi piuttosto geometrico, formato da una triplice serie di dischetti quadrati, con nervatura centrale, disposti su piani rientranti. C'è molta più affinità collo spirito della decorazione araba che con quella bizantina, quantunque la mancata stilizzazione dimostri che anche l'influenza di quest' ultima non sia rimasta priva di efficacia (*fig.* 20).

È stata la stranezza di questa decorazione che — come si è osservato — ha condotto gli studiosi a formulare le più opposte conclusioni sull'origine e le diverse età del tempio, nel quale si vorrebbero vedere avanzi di vecchie costruzioni e riutilizzazione di materiale decorativo arcaico. Il Cavallari definisce alcuni di questi capitelli genuinamente bizantini e li fa risalire, sia pur con qualche riserva, al VI o VII secolo (!).

È chiaro, invece, che, pur variando nei diversi capitelli il tipo di decorazione, è perfettamente uguale la tecnica scultorea, così come eguale è il materiale utilizzato nei diversi casi. In un ambiente così saturo di influssi di correnti artistiche diverse — influssi che la rivoluzione politica normanna, nel suo prodigioso tentativo di assimilazione, non era riuscita però ad annullare — non è meraviglia che l'arte si sia espressa con forme ed atteggiamenti così contrastanti. Chi ha presente la multiforme varietà di capitelli, con cui il genio delle nostre maestranze si sbizzarrì creando quel miracolo — unico al mondo — che è il chiostro

benedettino di Monreale, può trovare più ampie ragioni per spiegare le apparenti anomalie stilistiche della decorazione di S. Maria della Valle.

Si tratta di fenomeno non infrequente, che potrebbe essere convalidato con una specifica esemplificazione. Anche le sculture normanne dell'ex abbazia benedettina di S. Lucia di Mèndola sono improntate ad una così contrastante varietà di tipi decorativi. [38] Ma una più strana affinità coi capitelli messinesi presentano quelli del portichetto della chiesa di S. Giovanni *extra moenia*, a Siracusa, dove, assieme al caratteristico tipo dugentesco, con decorazione ad uncino, ricorre quello coperto con tralci di vite, a foglie appiattite, di pieno sapore bizantino. [39]

Anche nel castello svevo di Augusta la povertà degli elementi decorativi, in confronto colla ricchezza, colla varietà e colla perfezione tecnica opposte dal vicino castello svevo di Siracusa, è intimamente legata al diverso impiego del materiale costruttivo, formato quasi esclusivamente di arenaria, mentre le maestranze di Castel Maniace hanno potuto mettere a profitto l'ottimo calcare di cui sono ricchi la campagna e l'altipiano di Siracusa. [40]



Fig. 13 – S. Maria della Valle
La navata centrale vista dal santuario, dopo lo sterramento (*Fot. Anderson*)

Analoghe difficoltà tecniche ha opposto, nel castello svevo di Prato, l'alberese alle maestranze locali, che hanno dovuto limitare il loro sforzo decorativo a pochi elementi essenziali — trattati assai sommariamente — che sono di una sconfinata povertà di fronte alla ricchezza decorativa di Castel del Monte, di Castello Ursino e di Castel Maniace. [41]

In realtà il materiale costruttivo agisce con le sue inderogabili esigenze anche sulla volontà degli artisti che piega, sovente, con soluzioni obbligate. Ciò spiega, in parte, questa specie di infantilismo tecnico e di rozza semplicità espressiva che son propri delle sculture di S. Maria della Valle, senza bisogno di ricorrere a forzamenti cronologici che contrastano coll'armonica architettura della chiesa.

Edicole e mosaici. – L'ultima varietà decorativa affiorante dallo scheletro del vecchio tempio è costituita dalle tre edicole absidali di cui s'è fatto cenno (*fig.* 11). Archivolto e stipiti sono formati da una ghiera di conci a spigolo smussato, nella cui gola ricorre un rilievo a bastone o toro, fermato, in basso, da alta base. Nella lunetta è tirato un semplice arco trilobo che ne forma la principale caratteristica. Strutturalmente le edicole sono così legate allo sviluppo delle absidi da escludere l'ipotesi di un'introduzione tardiva. I conci delle spalle esterne, in più di un caso, formano una stessa massa costruttiva con gli stipiti delle arcate absidali. Il legame è così stretto da escludere ogni possibilità di rielaborazione.

Nè l'introduzione di questo tipo di edicola può apparire qui anacronistica. L'architetto di Castel del Monte tempera spesso la severità delle grandi monofore con la nota delicata di archetti trilobi che si disegnano nello spiegamento delle grandi masse colla leggerezza di un sottile ricamo. Nel castello di Catania un'analoga edicola trilobata accoglie l'aquila sveva.

L'ipotesi che le tre edicole possano farsi risalire al rifacimento aragonese non è ammissibile, a meno che non si voglia affermare — ciò che è contraddetto dalla

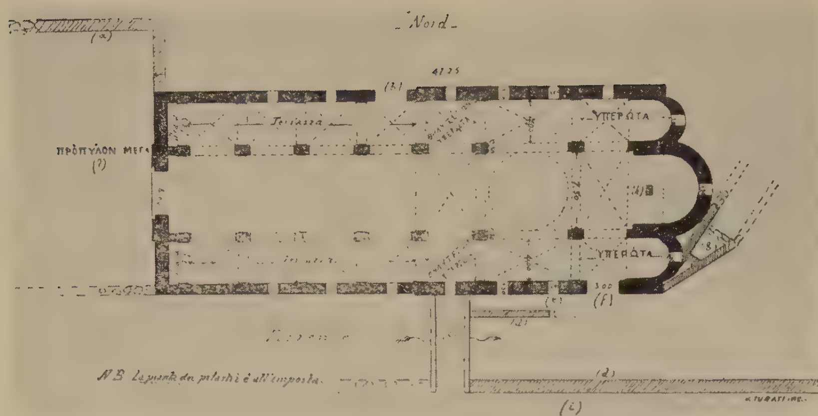


Fig. 14 – Pianta di S. Maria della Valle eseguita da C. Cavallari nel 1865
Attorno alla chiesa si notano opere murarie oggi scomparse

struttura architettonica — che anche le absidi siano state riprese in pieno sulla fine del Duecento.

Abbiamo motivo di ritenere, invece, che l'opera di Federico d'Aragona si sia prodigata in una vasta azione decorativa, la quale, lasciando immutato l'organismo della chiesa e la sua primitiva icnografia, finì col conferirle, specialmente nell'interno, un aspetto quasi del tutto nuovo.

È di grande importanza, in proposito, la notizia dataci dal Samperi il quale, nella prima metà del Seicento, poteva ancora osservare in un pannello dei mosaici di cui la chiesa era adorna, la figura di Federico che, insieme con la regale consorte, offriva il tempio rinnovato a S. Pietro. [42] Questo grande ciclo decorativo, in cui ebbe somma importanza l'esecuzione dei mosaici e, forse, il parziale rifacimento delle navatine, danneggiate dall'incendio, non dovette far apparire troppo pretenzioso il gesto di Federico che, nella figurazione datacene dall'anonimo mosaicista, si presentava come il fondatore del tempio.

Tra le altre pitture musive ricordate dal Samperi aveva un'importanza di prim'ordine l'immagine di S. Maria della Scala e, nella tribuna maggiore, altra immagine della Madonna circondata da cherubini, su fondo dorato, dove spiccavano leggende greche. [43] Un esame stilistico di queste pitture sarebbe stato di grande ausilio, dal punto di vista cronologico, per fissare una delle più importanti tappe evolutive nella storia del tempio. [44] Ed, invece, tutto è inesorabilmente scomparso: la storia del tempio è oggi quella che può essere ricostruita dai suoi grandi ruderi.

Conclusione. – Nell'indagine analitica delle forme strutturali e degli elementi decorativi passati in rassegna sono implicite le seguenti conclusioni:

1) il tempio di S. Maria della Valle è il risultato di un organico piano architettonico, dal quale non emergono tentativi di riprese, che possano far pensare alla sovrapposizione di strutture realizzate in età diverse;

2) la costruzione risale al primo quarto del secolo XIII e si è maturata nell'atmosfera che vide il sorgere e l'affermarsi di quella corrente artistica che, per coincidenze storiche e per peculiari caratteri stilistici, chiamiamo generalmente sveva.

Non escludiamo che la fondazione del monastero di S. Maria della Valle possa risalire alla fine del secolo XI, così come non escludiamo che, per evidenti esigenze di culto, una più antica chiesa, sorgente probabilmente nel sito stesso dell'attuale, possa essere stata innalzata nel tempo in cui venne eretto il monastero. Ma tutto ciò non impedisce di ammettere — e la storia dei monumenti di tutti i grandi istituti religiosi è ricca di esempi — che per successive vicissitudini, rispondenti, in gran parte, ad uno stato di maggiore floridezza e prosperità, la primitiva chiesa normanna sia stata abbattuta o anche parzialmente utilizzata nello sviluppo del nuovo organismo architettonico.

La conclusione, non solo non contrasta coi dati storici, ma anzi riceve da questi una sicura conferma. Sappiamo, infatti, — e lo abbiamo messo in evidenza nell'esame documentario — che Federico di Svevia, seguendo l'esempio della madre Costanza, confermò al monastero di S. Maria i precedenti privilegi e lo arricchì di nuove concessioni. Dovette allora iniziarsi per il cenobio una nuova e più prospera forma di attività religiosa che permise di affrontare, con maggiore larghezza di vedute, il problema del culto.

Non sappiamo dentro quali forme e proporzioni possa aver influito Federico nella realizzazione del nuovo progetto. [45] Ma non è in contrasto colle sue grandi audacie innovatrici il proposito di riprendere dalle fondamenta la costruzione e dare ad essa un nuovo slancio. È il proposito ardimentoso e geniale che qualche decennio più tardi attuerà, senza ombra di contaminazione o di incertezze, nei castelli di Siracusa, di Catania, di Augusta, dove invano si cercherebbe un solo avanzo o una qualsiasi reminiscenza delle precedenti costruzioni arabe o bizantine. Lo schema architettonico grandioso, offerto, soprattutto, da quella parte del tempio in cui s'è voluto vedere il tipico monumento normanno, rientra, senza dubbio, in quella prassi architettonica dentro cui va collocata la chiesa della Trinità di Delia e le altre chiese del genere. Ma lo schema, in fondo, è ancora più antico e non può essere negata la sua affinità con lo schema centrico bizantino, il quale, peraltro, attinge ad una più antica tradizione assimilata profondamente dai costruttori romani.

La persistenza dello schema non può, quindi, prendersi come elemento decisivo di identificazione cronologica, soprattutto quando concorrono altri elementi, tratti dalla tecnica decorativa, che si prestano a dare una più specifica precisazione.

Federico II non diede un grande impulso allo sviluppo della architettura religiosa. Ma nella basilica del Murgo, che costituisce, fino ad ora, uno dei più importanti monumenti sacri, dovuti forse alla sua diretta partecipazione, la tendenza alla soluzione quadrata è chiaramente manifesta nella distribuzione delle crociere delle navate e, con maggiore evidenza, nelle absidi, anch'esse riproducenti lo stesso schema costruttivo ed architettonico e, parzialmente, anche quello decorativo.

La soluzione cubiforme ch'egli adotta, con grandiosa semplicità, nei castelli — citiamo, per tutti, quelli di Catania, di Siracusa, di Augusta, di Prato — è sostanzialmente una soluzione centrica, collo stesso contorno delle quattro crociere angolari quadrate.

La grande scacchiera in cui si traduce la semplice e, nello stesso tempo, originalissima icnografia del castello siracusano racchiude, come nel santuario della chiesa di S. Maria, un atrio quadrato rispondente, anche per le dimensioni, all'ampiezza delle crociere circostanti. Se cambiando, per un momento, la sua destinazione militare, sopprimiamo, idealmente, le torri angolari e sul quadrato centrale innalziamo la cupola, ne vedremo scaturir fuori lo schema del santuario della chiesa benedettina, sia nella pianta come anche nell'austerità dell'alzato.

La riduzione delle cupole, le quali, nell'architettura normanna, rimangono ancora un po' ligie allo spirito della tradizione orientale, è un indizio del deciso orientamento verso quel tipo costruttivo che, erede dello spirito del classicismo latino, prepara le vie al trionfo del Rinascimento.

Che l'architetto del tempio benedettino possa aver tratto l'ispirazione dallo schema centrico, così come era stato attuato in più di un monumento normanno, è ipotesi che noi abbiamo dato come possibile e che abbiamo anzi suffragata coll'ausilio di un attento esame comparativo. Ma non ne consegue affatto che l'opera debba riguardarsi essa stessa normanna, sforzando, in tal modo, i termini cronologici e rendendo inspiegabili le coincidenze stilistiche cogli elementi decorativi delle navate.

Sono, infatti, questi elementi che ci vietano di vedere nel prolungamento basilicale del santuario uno sviluppo tardivo o, per meglio dire, una specie di appendice imposta da successive esigenze di culto. A parte la constatazione che la fusione del sistema centrico col sistema allungato non può considerarsi come una assoluta novità nell'architettura sacra — abbiamo citato, per tutti, il caso della chiesa di S. Spirito — sta il fatto che nel collegamento dei due organismi sfugge alla più attenta osservazione il tentativo di adattamento: tentativo che dovrebbe balzar fuori dalla tecnica muraria e dal dispositivo di talune membrature architettoniche, le quali, invece, non appaiono affatto investite dalla sovrapposizione delle navate. [46]

Ammessa l'ipotesi della mancata contemporaneità dei due organismi, sarebbe difficilmente spiegabile l'affinità stilistica che pone sotto un medesimo motivo ispiratore gli elementi decorativi del santuario e delle



Fig. 15 – Settore absidale della chiesa di S. Maria della Valle nel disegno eseguito da C. Cavallari nel 1865



Fig. 16 – Portale del lato nord in gran parte soffocato sotto la massa d'interramento






Figg. 17-20 – S. Maria della Valle – Capitelli

navate. I tre tipi di capitelli, in cui si esplica la varietà decorativa, li ritroviamo nelle due parti del tempio. Non si tratta di semplice affinità — che potrebbe spiegarsi come rielaborazione tardiva di forme preesistenti — ma addirittura di traduzione di identici schemi, per cui ci è quasi possibile seguire l'opera degli scalpellini che attuano forme comuni e mettono a dura prova la loro esperienza, fruendo di un materiale sordo a rispondere al tentativo di una nobile modellazione plastica.

Non è, infine, privo d'importanza il rilievo che il tipo di capitello più largamente impiegato in tutta l'estensione del tempio — santuario e navate —, è quello a grappa o ad uncino terminale, che, come abbiamo visto, è il più frequente e il più caratteristico in tutti i monumenti svevi fin qui studiati. Una retrodatazione del tempio renderebbe per lo meno inspiegabile questo anacronismo stilistico.

Il motivo bizantineggiante — foglia d'acanto stilizzata —, e quello di gusto arabo — decorazione geometrica a scacchi o a quadrati con contorno costolato —, possono spiegarsi come un'ultima concessione a questa tradizione che, ancora salda nella pratica architettonica del periodo normanno, andava un po' alla volta affievolendosi, per dar posto all'introduzione di forme nuove.

Se, del resto, l'erezione della chiesa benedettina cade verso gli ultimi anni del primo quarto del secolo XIII, non può destar meraviglia che i lineamenti della nuova arte, che dall'imperatore svevo prende il nome, ci si presentino ancora poco specifici o, meglio, ancora abbastanza ligi all'influsso della tradizione. È noto, infatti, che solo dopo la rivolta guelfa del 1232, coll'erezione dei *novorum aedificiorum* ricordati dai regesti imperiali, ha inizio quella meravigliosa attività costruttiva, estendentesi dalla Sicilia, attraverso la Calabria, la Puglia, la Campania, l'Abruzzo, sin alla lontana terra di Toscana, in cui il nuovo indirizzo si concreta in schemi inconfondibili, dove i temi tradizionali, profondamente assimilati, perdono ogni specifico valore.

Prima di quella data esiste una specie di compromesso tra il vecchio e il nuovo, tra l'impero della tradizione e l'anelito alla realizzazione di nuove forme, tra la mutuazione di antichi modelli e l'applicazione di nuovi sistemi costruttivi.

Proprio per questo motivo si ha buon fondamento per spiegare quell'apparente contaminazione di forme che ha condotto storici e critici d'arte alle più opposte conclusioni nel giudizio di valutazione complessiva del vecchio tempio messinese.

GIUSEPPE AGNELLO

1) P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine protettrice di Messina*, Messina 1644, p. 315.

2) SAMPERI, *op. cit.*, p. 315: " In quel tempo ancora, e da quali personaggi fosse stato fondato l'antico monastero di S. Maria della Valle, non l'ho potuto fin hora sapere; è probabile che fosse stato fondato dopo di essere stati scacciati li saraceni immediatamente dal Regno di Sicilia dal Conte Ruggeri ,,.

3) AMICO e STARRABBA, *I diplomi della Cattedrale di Messina*, Palermo 1888, p. 4; GARUFI, *Le benedettine in Sicilia*, Roma 1932.

4) GARUFI, *Documenti inediti dell'epoca normanna*, Palermo 1899, p. 15. Già pubblicato da AMICO e STARRABBA, *I diplomi* etc., *op. cit.*, p. 4.

5) P. SAMPERI, *op. cit.*, p. 315: " *Quia dominus coniux noster Henricus VI... sicut ex tenore privilegii sui colligimus monasterium Sanctae Mariae de Scala Messanae in culminis sui protectione recipiens, beneficia ei sua contulit largitate... nos autem de consueta benignitate ad preces Luciae venerabilis abbatissae... monasterium praenominatum sub protectione nostra recipimus...* ,,. Conferma il privilegio di Guglielmo e conferma la concessione del tenimento tra Montone e Nicita fatta al monastero dalla gentildonna messinese Suor Maria.

6) P. SAMPERI, *op. cit.*, p. 315.

7) M. CUTRERA, *S. Maria della Valle ossia la Badiazza di Messina*, in *La Sicilia Artistica e archeologica*, anno II, 1888, p. 63.

8) P. SAMPERI, *op. cit.*, p. 316.

9) G. AGNELLO, *L'architettura sveva in Sicilia*, Roma 1935, p. 236.

10) R. PIRRO, *Sicilia Sacra*, tomo I, p. 448: " S. Mariae de Scala: id nomen ei fecit sub Friderico II icon B. Mariae de Scalis quae Messanam navigio fuit invecta, olim enim S. Mariae della Valle noncupabatur in radicibus collis S. Rizzo constructum cui Guillelmus II casale comitis saracenice Rachal-El-Merim nuncupatum concessit ex diplomate dat. Messanae mense martio, ind. I, 1168 ,,. Il Pirro non raccoglie, come si vede, la leggenda intorno al trasferimento miracoloso della santa immagine, leggenda che trovò facile diffusione dopo la peste del 1347. Secondo essa l'immagine proveniva dalla Siria, dove era stata rubata da alcuni marinai, che l'avevano poi nascosta nella stiva della nave. Questa, giunta a Messina, non potè più ripartire, quantunque i venti spirassero propizi. Fu allora deciso di collocare l'immagine su di un carro tirato dai buoi. Lasciati questi liberi, sostarono in prossimità del monastero di S. Maria della Valle, dove perciò l'immagine,

per questo visibile segno della volontà di Dio, fu conservata e venerata. V., in proposito, M. CUTRERA, *op. cit.*, p. 63. Il motivo leggendario è comunissimo in tutta la letteratura agiografica.

11) G. BONFIGLIO e COSTANZO, *Messina città nobilissima descritta in otto libri*, Venezia MDCVI. Con maggiore accostamento al vero M. CUTRERA, *op. cit.*, p. 63, ritiene che la denominazione " non fu cambiata giammai; si chiamava Santa Maria della Scala nella Valle, dal sito ove giace ".

12) P. SAMPERI, *op. cit.*, p. 317: " Hebbe in molta veneratione questo luogo Federico II d'Aragona re di Sicilia, e ingrandì quel monasterio, et edificò quel tempio, con bellissima architettura, ornando la tribuna maggiore, con ricco mosaico, ove egli dipinto si vede riverentemente a piè del Vicario di Cristo S. Pietro Apostolo, con la regina sua moglie e tiene il modello del tempio, e monasterio nella man destra in atto di presentarglielo ".

13) MAUROLICO, *Sicanicarum Rerum compendium*, MDLXII; C. D. GALLO, *Annali di Messina*, l. III, pp. 113 e 133.

14) GALLO, *op. cit.*; SAMPERI, *op. cit.*; PIRRO, *op. cit.*

15) PIRRO, *op. cit.*: " *S. Mariae de Scala templum extructum lego anno 1466. Eodem anno litteras 13 oct. 15 Ind. trasmisit stratego messanensi Prorex ut pro aedificando hoc templo dentur duae marmoreae columnae, quae erant in regio palatio, atque duae portae ex marmore quae antiqui templi Castri ad Mare Mes. fuerant* ".

16) Con efficace immagine il SAMPERI, *op. cit.*, p. 326, dice che il tempio sebbene " si vegga abbandonato e a guisa di un cadavero, spira tuttavolta, come i cadaveri reali, maestà e grandezza ".

17) L'esistenza dei merli è confermata nella descrizione del DENNIS, *Handbook für Travellers in Sicily*, London 1864: " ognuna delle tre absidi mostra una finestra ogivale, sormontata da un muro con parapetto e merli rettangolari ". Nella incisione di G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo 1861, vol. I, p. 241, e del LA FARINA, *Messina e suoi monumenti*, Messina 1840, nel lato settentrionale del santuario si osserva distintamente la merlatura.

18) Questo acquerello fu, per la prima volta, riprodotto nella rivista *Il Secolo XX*, luglio 1928, p. 400 da Marcus De Rubris, che dà, sulla scorta di documenti inediti, un interessante ragguaglio del viaggio compiuto da M. D'Azeglio in Sicilia nei primi mesi del 1842.

19) In quella circostanza crollarono i resti dei pennacchi della cupola e delle volte del santuario, la cui documentazione ci è data dalle fotografie Alinari, eseguite prima del disastro. Le rovine si addensano al centro del santuario sotto forma di blocchi ciclopici e, in più minuta decomposizione, nei cumoli di pietrame formato in gran parte da detriti di pomice lavica. Una linea rossa, che corre lungo i muri perimetrali del santuario e delle navate, indica l'altezza raggiunta dalla massa alluvionale ora sgombrata.

20) C. CAVALLARI, *La chiesa di S. Maria della Valle, detta la Badiazza in Messina*, in *La Sicilia artistica e archeologica*, Palermo 1889, p. 14; L. FIOCCA, *L Arte in Sicilia. Alcuni monumenti siciliani de l medioevo inediti o poco noti*, in *Rass. d'arte*, dicembre 1908, p. 217; P. TOESCA, *St. arte italiana*, Torino 1927, pp. 622, 673 nota 92, p. 966; A. VENTURI, *St. arte it.*, Milano, vol. 2°, p. 365; C. ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894; E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari 1938, p. 51 ss.; G. DI STEFANO, *L'architettura religiosa in Sicilia ne i sec. XIII*, Palermo 1938, p. 15 ss.

21) Caratteristica è, negli opposti fronti orientale e occidentale, la riduzione dello spessore murario, quasi all'altezza del primo piano. Questa riduzione, all'esterno, dà luogo alla formazione di una risega: tenue quella praticata nel muro orientale; assai più forte quella del muro opposto. Non è ben chiaro se l'espediente, che non ha trovato applicazione negli altri due prospetti settentrionale e meridionale, sia stato introdotto per alleggerire la compagine muraria del piano superiore.

22) Dalla terrazza il Calandra suppone che, attraverso un ponte levatoio, si stabilisce la comunicazione con una vicina torre con scala staccata " a somiglianza di quanto avveniva tra duomo e campanile di Messina ". Ma per il Calandra, sostenitore della tesi che le navate siano posteriori al santuario, il problema della accessibilità al *senatorium* diventa insolubile, se esaminato in rapporto al periodo in cui egli ritiene che esistesse solamente la chiesa centrica. Le due crocierine angolari del santuario, negli opposti lati sud e nord, sono in diretto collegamento col terrazzo delle due navatine mediante porte, sormontate da finestre circolari, le quali, per il chiaro impianto, sono la prova del criterio di interdipendenza costruttiva che vieta di assegnare alle navate e al santuario una diversa età.

23) V. sull'argomento G. B. F. BASILE, *Di talune forme speciali dell'architettura siciliana*, in *La Sicilia artistica e archeologica*, Palermo 1887, anno I, fasc. IX, p. 41.

24) Il CAVALLARI, *op. cit.*, p. 16 avanza l'ipotesi che anche le absidi possano essere posteriori al santuario quadrato. Non si comprenderebbe, in tal caso, la funzione del santuario stesso, nella sua pretesa struttura originaria, spogliato delle navate e delle absidi.

25) L'altezza e le speciali condizioni di luce vietano di studiare i particolari decorativi delle mensole e dei capitelli: studio che è reso ancora più difficile dal grave processo di corrosione che ha attaccato il materiale calcareo. È sperabile che possa essere eseguito, in tempo non lontano, un accurato rilievo grafico e fotografico di tutte le forme. Esso sarà destinato a dare un prezioso contributo alla definizione della questione artistica.

26) Gli avanzi murari osservati dal Cavallari trovano una conferma nella litografia del Di Marzo. Non mi pare però d'intravedere in essi gli avanzi di un atrio, quanto, più verosimilmente, quelli di un muro di protezione. Nella stessa litografia si osservano, dietro l'angolo del muro di protezione e quasi in corrispondenza col portale del lato di settentrione, i resti di una costruzione circolare, di cui ignorasi la natura. Si tratta dei resti della torre campanaria, l'esistenza della quale è ammessa dal Calandra? Le dimensioni, quali risultano dal disegno, non giustificano l'ipotesi. Avanzi murari retrostanti alle absidi sono chiaramente rilevabili nell'acquerello del D'Azeglio. Essi non sono probabilmente scomparsi, ma rimangono sepolti sotto quella massa di terra che dà ancora l'accesso, attraverso la finestra dell'abside centrale, all'interno del tempio.

27) Citiamo: Palermo: Casa Chiaramonte, portale e finestre; Palermo: Chiesa di S. Francesco d'Assisi, portale; Caltanissetta: S. Maria degli Angeli, portale; Trapani: santuario dell'Annunziata, portale; Agrigento: chiesa di S. Giorgio, portale; Enna: chiesa Madre; Siracusa: Palazzo Mergulese, finestre.

28) Nell'interno del tempio, il portale, che va oltre gli otto metri di altezza, appare in tutto il suo superbo spiegamento. Come nelle finestre, l'arco si volge a tutto centro.

29) All'interno la sagoma del portale, nella chiara definizione dei conci che compongono stipiti ed arco, si richiama, per struttura e dimensioni, al portale del prospetto occidentale.

30) All'interno volgesi ad arco tondo, così come trovasi praticato negli altri portali e finestre della stessa chiesa e nelle grandi finestre di Castel Maniace e di Castello Ursino.

31) Si tratta di monofora coeva, come ne fanno fede le linee strutturali e gli espedienti decorativi apprestati dalla pomice lavica.

32) In questa crociera angolare, che faceva parte del matroneo, sono, in complesso, tre aperture: una nel lato sud, che metteva in comunicazione l'ambiente col monastero mediante il ponte scomparso; due nel lato est. Di queste, la prima conduceva alla scaletta esterna dell'abside, l'altra fungeva esclusivamente da finestra. All'esterno, però, la loro struttura si uniformava alle finestre dello stesso ordine. L'opposta crociera dell'angolo nord-est, stretta da minori esigenze, aveva solo due monofore nei lati nord e sud e, in quest'ultimo, un'edicola, senza alcuna rispondenza esterna.

33) Intorno al prospetto orientale il CAVALLARI, *op. cit.*, p. 16, faceva ai suoi tempi i seguenti rilievi: " In questa parte dell'edifizio si marca un'altra particolarità degna di nota ed è: che sopra le volte delle tre absidi elevasi il muro, su unica linea che posa sopra tre archi ciechi (sordini) costruiti sopra le volte delle absidi, sino a raggiungere il piano dell'estradosso della volta della centrale abside; da questo punto il muro s'alza per metà del suo spessore, nella parte esterna, disugualmente da destra a sinistra, sino a raggiungere il superiore acroterio, mentre l'altra metà, per l'estensione della parte centrale, chiude l'edificio, in cui vedesi una terza finestra circolare quasi tangente al muro esterno che si eleva inclinato da cui comodamente si può accedere al superiore terrazzo, ove poi doveva emergere la cupola ".

34) I costoloni mancano solo nelle crocierine del matroneo.

35) Il CAVALLARI, *op. cit.*, p. 17, nota che i punti tangenziali nell'arco dell'abside sono più alti dell'imposta ed afferma che tale

2

particolarità riscontrasi nei monumenti del basso impero romano, specialmente negli archi a pieno centro del palazzo di Diocleziano a Spalato. Secondo lui, quindi, la particolarità è prenormanna e prearaba: dopo il secolo XI si sarebbe innestata nell'architettura medievale.

36) L. Fiocca, *op. cit.*, p. 208, nota 2, avanza l'ipotesi che questi pilastri ottagonali siano stati " probabilmente sostituiti alle colonne originarie allo scopo di stabilire maggiore stabilità alla sovrastante costruzione ". È ipotesi destituita di qualsiasi fondamento.

37) Il carattere di questi capitelli, nei confronti cogli altri, non sfuggì allo stesso Cavallari che, con un orientamento critico che può essere giustificato, se messo a raffronto col tempo in cui scriveva, annota: " Il tipo ornamentale dei due capitelli dell'arco in esame e la loro forma, rammenta l'arte del XII secolo, quando però in Sicilia si principiò ad introdurre l'elemento neolatino. Questo elemento, dopo il XII secolo, venne modificato da altro importato di oltr'Alpi, come si rileva da una semplice comparazione dei monumenti che hanno evidenti elementi del secolo XIII ". Il Fiocca invece, *op. cit.*, mentre stabilisce un giusto parallelismo tra le foglie di questi capitelli e quelle della abbazia di Fossanova, Casamari, S. Galgano " infeudate al gotico francese ", ne fa poi un prodotto del secolo XIV.

38) G. Agnello, *Le sculture normanne di S. Lucia di Mèndola nel Museo di Siracusa*, in *Boll. d'arte*, Roma 1928.

39) G. Agnello, *La basilica dei Santi Giovanni e Marziano in Siracusa*, in *Boll. d'arte*, Roma 1929.

40) G. Agnello, *L'architettura sveva in Sicilia*, *op. cit.*, p. 141.

41) G. Agnello, *Il castello di Catania nel quadro dell'architettura sveva*, in *Boll. storico catanese*, 1940, Catania 1941, p. 183 ss.

42) Samperi, *op. cit.*, p. 327: " Vi è in questo tempio rimasta la copia di molto buona mano della immagine di S. Maria della Scala, la quale sta in molta veneratione in quella contrada, e nella tribuna maggiore, la quale era tutta artificiosamente lavorata di ricco mosaico, vi era la imagine di nostra Signora adorata da due cherubini, con alcuni caratteri greci intorno, le quali per esser logore dal tempo, non si possono perfettamente leggere; et essendo per l'humidità, e per la poca cura caduta buona parte del mosaico, solamente il volto della B. Vergine non ha macchia alcuna, e pare che fosse fatto di fresco, e che desse ancora spirito, e vita a quel luogo ".

43) Come appartenente al tempio benedettino è ricordata un'immagine della Madonna — ora al Museo di Messina — in terracotta maiolicata, che viene da alcuni scrittori attribuita a Luca della Robbia, mentre altri ne fa un prodotto d'arte siciliana. La Farina, *Guida ai Monumenti di Messina*, Messina 1842; M. Cutrera, *op. cit.*, pp. 64 e 67. Il Samperi, *op. cit.*, ricorda — e ce ne dà persino l'incisione — un'altra immagine della Madonna con predella, in cui si vede, da una parte la nave, e dall'altra sono rappresentati il carro e i buoi che trasportano il quadro miracoloso alla badia benedettina di colle S. Rizzo.

44) Al ciclo pittorico scomparso si dice che appartenga il resto di un mosaico, oggi al museo di Messina, rappresentante la testa di un apostolo.

45) Non è priva d'importanza una notizia dataci dal Samperi, *op. cit.*, il quale ci fa conoscere che, nel 1633, per iniziativa dell'abbadessa Suor Livia Gregorio, venne fatta eseguire una lapide con iscrizione rievocante i benefici con cui re e imperatori avevano arricchito chiesa e monastero. In essa è detto testualmente: " Federicus II MCCXX templo vere regio decoravit ". L'iscrizione non fu mai murata; ai tempi del Samperi era " in un angolo della chiesa gittata ". L'indicazione dell'anno esclude ogni possiblità di confusione con Federico d'Aragona.

46) Quantunque non impossibile dal lato tecnico, la trasformazione avrebbe presentato gravissime difficoltà per l'innesto delle navate e il conseguente abbattimento del muro occidentale — corrispondente al prospetto —, al quale erano addossate le tre crociere dello stesso lato. Anche condotta colla più sperimentata perizia costruttiva, la trasformazione avrebbe lasciato inevitabili tracce. Le porte che collegano i terrazzi delle navatine al matroneo e al *senatorium* sono poi legate da tali rapporti di interdipendenza da render certa la contemporaneità costruttiva fra le due parti dell'edifizio. Le altre prove — affinità stilistica fra gli elementi decorativi del santuario e quelli delle navate; perfetta eguaglianza della tecnica muraria, dalle absidi al prospetto occidentale — sono state date nel corso dell'illustrazione.

MONUMENTI ROMANICI DEL VITERBESE
LE CRIPTE AL SUD DEI CIMINI

SU UN'IMMAGINARIA carta topografica dell'architettura romanica laziale potremmo chiaramente individuare un nucleo unitario di cripte presbiteriali localizzato a sud dei Monti Cimini. Anzi esse appaiono disseminate con particolare frequenza lungo la Cassia e la sua principale derivazione, tra Civita Castellana e Tuscania, verso il mare. [1]

L'importanza delle grandi vie di comunicazione, per lo più lungo i tracciati delle vie consolari, durante tutto il Medioevo è ben nota; nè meraviglia che in un tempo di civiltà comunali particolari forme architettoniche si sian diffuse di città in città, giovandosi delle loro attivissime relazioni commerciali e religiose, ed anche delle loro ambizioni. Resta assai difficile, a distanza di secoli, ricostruire il quadro della loro vita: e non vanno sottovalutati i suggerimenti che possono dare le architetture superstiti.

Ora, il Lazio per la complessità delle sue vicende storiche e la varietà delle sue correnti artistiche resta sempre un fertile campo di ricerca. Anche qua l'azione disgregatrice del tempo, unita al vandalismo e all'ignoranza ha falcidiato insigni monumenti. Le descrizioni che ci restano delle cattedrali di Civita Castellana, di Nepi, di Sutri e anche di Bieda ci fanno supporre edifici di alto valore artistico, arricchiti di arredi preziosi. Quasi nulla si è salvato: i rimaneggiamenti del Settecento e dell'Ottocento, la smania di un decoro ormai provinciale hanno cancellato, talvolta persino nelle murature esterne, ogni traccia degli alzati originari. Scarsa consolazione dànno i pavimenti cosmateschi superstiti, o la ragionevole supposizione che entro i pilastri stiano celate le antiche colonne. [2] Storicamente il profilo dell'architettura ecclesiastica medioevale di queste città, già insigni di storia, resta così incompleto ed ipotetico.

Una particolare fortuna, aiutata dalla solidità delle fondazioni, dalla stretta coerenza dei sistemi di volte, e soprattutto dalla superstizione — indubbio eco della religione sotterranea etrusca — fece sì che le cripte cui abbiamo accennato non condividessero il pietoso destino degli edifici cui appartengono, e siano rimaste almeno parzialmente integre. [3] Possediamo così tutti gli elementi per tracciarne la storia.

Quasi in opposizione anche artistica (e non solo politica) alla tradizione romana, ligia in architettura alla semplicità lineare delle forme basilicali, con scarsi tentativi di rinnovamento [4] e largamente diffusa nel Viterbese (ad es. a Castel S. Elia ed a Viterbo) come in genere nell'Italia centrale, gli edifici religiosi a valle dei Cimini presentano nella loro struttura un deciso contrasto tra navate e presbiterio, quest'ultimo notevolmente rialzato con un effetto scenografico tale da ricordare immediatamente strutture dell'Italia settentrionale, in particolare della Lombardia, dell'Emilia e del Veronese.

All'altare si accede per una scalinata centrale, ai cui lati si aprono i due ingressi alla cripta. Questa, più che un sacello, mira ad essere una vera e propria chiesa sotterranea, tanto da essere talvolta accessibile direttamente dall'esterno. [5]

Le dimensioni delle cripte sono notevoli; esse si estendono sotto tutto il presbiterio, ripetendone fedelmente l'icnografia. [6] Per consentire una normale illuminazione, attraverso finestrelle strombate, ed anche per ridurre il lavoro di sterro, generalmente si ricorse all'espediente di costruire il presbiterio sopra un ripido declivio del terreno. Le mura perimetrali della cripta dal lato absidale, appaiono quasi sempre scoperte, ottenendo in tal modo un notevole effetto estetico: le absidi torreggiavano sul ciglio dello strapiombo, quasi come una sagra fortificata, al limite delle città, estese (secondo un'urbanistica ancora romana se non etrusca) lungo la strada principale. [7]

Queste cripte sono anche assai simili strutturalmente, sia per il materiale impiegato, generalmente tufo, o

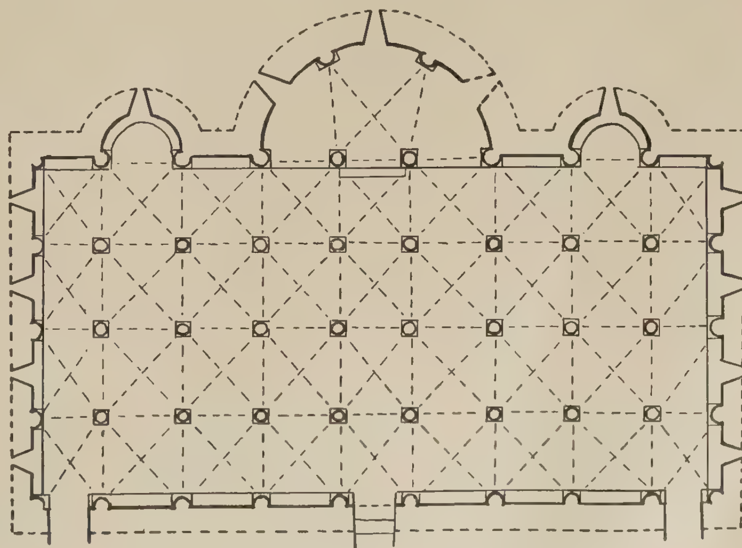


Fig. 1 – Nepi, Cattedrale – Pianta della cripta



Fig. 2 – Nepi, Cattedrale – Cripta

peperino, sia per l'esecuzione. I muri sono di blocchi regolari, ben squadrati. Le serie di colonne che reggono le volticelle, disposte in più navate, sono accostate l'une all'altre per diminuire la corda degli archi, che tendono ad avvicinarsi il più possibile al tutto sesto, e non serbano assolutamente tracce di procedimenti arcaici, quali gli archi ribassati. Le volticelle sono regolarmente rinforzate da sottarchi, anch'essi a tutto sesto, e che tavolta, come nelle absidi (per es. a Sutri) hanno la funzione, per lo meno estetica, di costoloni.

Volentieri, anche per quei riflessi di gusto locale di cui va sempre tenuto conto, si ricorse a materiale erratico. Le colonnine, che possono derivare da ninfei o da edicole, più che da templi, sono sempre d'accatto; appoggiano su basi anch'esse antiche ed hanno capitellini anch'essi rimessi in opera, talvolta provenienti da edifici preromanici, distrutti evidentemente per la loro ricostruzione in forme romaniche. Troviamo anche a Roma applicato questo sistema ad es. nella cosidetta Casa di Cola. Esso dava però ad origine ad alcuni inconvenienti. Anzitutto determinava la struttura muraria nelle sue proporzioni, e richiedeva particolari accorgimenti. Era necessario, ad esempio, tollerare una generale dissimetria, per compensare con la maggiore o minore corda degli archi la varietà di altezza dei capitelli o delle colonnine. Anche le basi erano più o meno alte, e nei casi disperati si allungarono le colonne con marmi spurii.

La mancanza di materiale omogeneo dovette esser supplita con la sua varietà. Forse a questo scopo Civita Castellana e Nepi si spartirono in accordo i marmi di uno stesso edificio romano.

Un problema non più estetico, ma tecnico, era costituito dalla fragilità dei marmi impiegati, specialmente dei capitelli, già consunti dall'usura e dalle intemperie. Lo si risolse, probabilmente, con l'inserzione di rozzi abachi tra il capitello e l'attacco dell'arco, costituiti da lastre piane rozzamente squadrate. Tale uso, riscontrato già nel Duomo di Pisa e nella basilica di Castel Sant'Elia presso Nepi, ha una larga diffusione nel Lazio.

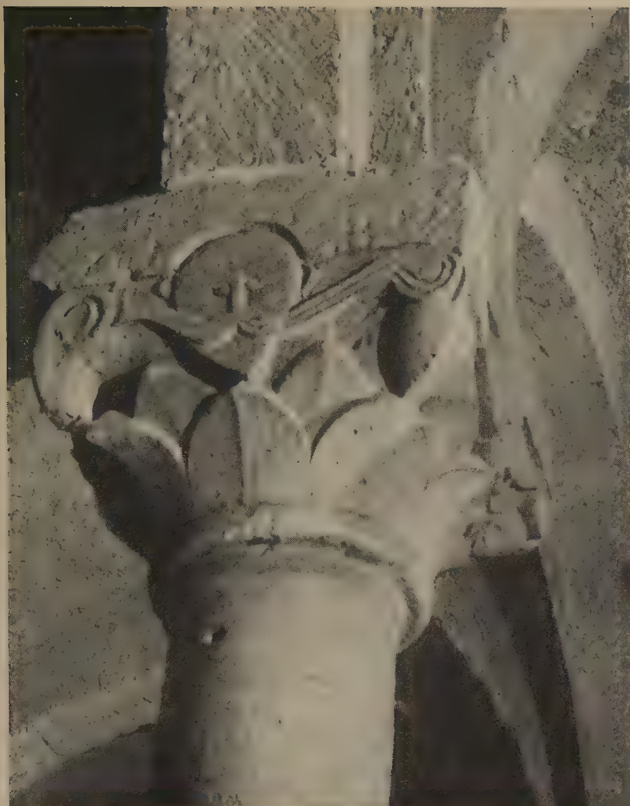


Fig. 3 – Nepi, Duomo – Un capitello della cripta



Fig. 4 – Nepi, Duomo – Un capitello della cripta



Fig. 5 – Nepi, Duomo – Un capitello della cripta



Fig. 6 – Nepi, Duomo – Un capitello della cripta

Anche a Roma venne applicato saltuariamente ad esempio nella Basilica di San Saba, officiata e ricostruita nel XII secolo dai cistercensi, che ha qualche affinità con edifici del Viterbese. È plausibile che si tratti di una rozza ripresa di una consuetudine romana, naturalmente a causa della povertà dei costruttori. Nel Duomo di Ferentino, ad es., gli abachi riprendono la forma di pulvini.

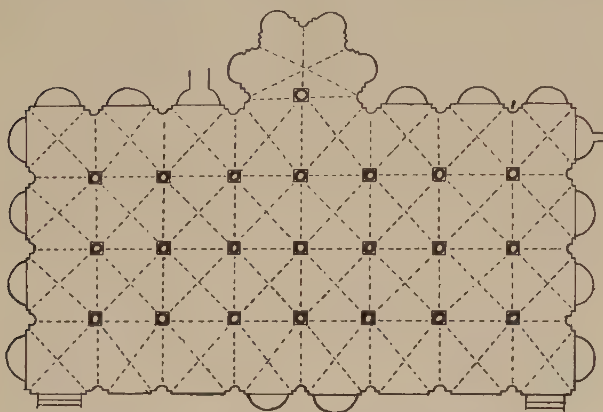


Fig. 7 – Sutri, Cattedrale – Pianta della cripta

Tuttavia, come si può osservare dalla serie delle fotografie e delle piante allegate, rappresentanti le maggiori cripte del gruppo, cioè quelle di Civita Castellana, Nepi, Sutri, Vetralla, Bieda, Tuscania, esse presentano non solo le affinità che abbiamo cercato di dimostrare, ma anche singole caratteristiche, che vanno meglio indagate.

Bisognerà anzitutto precisare che tali particolarità non dipendono dalla diversità del materiale d'accatto impiegato. Ad es. se si dispongono le piante secondo un presupposto progresso icnografico dalla forma monoabsidata a quella triabsidata, otterremo la serie abbastanza coerente: Bieda, Civita Castellana, Tuscania, Nepi, Norchia, Vetralla; si va da una rigida osservanza della forma tradizionale monoabsidata all'introduzione di due nicchie laterali, sempre più estese fino ad una più evoluta forma con absidiole a Vetralla. Seguiremmo invece un ordine alquanto diverso se volessimo trovare un progresso nel sistema dei sottarchi

Fig. 8 – Sutri, Duomo – Cripta

e delle costolonature delle volte; e saremmo ancora costretti a mutare la nostra serie se intendessimo basarci, per ottenerne una cronologia, sulle qualità dell'esecuzione muraria. Fortunatamente la solerzia ed il campanilismo degli storici locali, che li impegnava a sconfiggere i vicini avversari a forza di documenti e di anticipazione della fondazione della loro città ... fino ad Adamo, ci ha fornito un gruppo di precisi dati cronologici. Che pertanto dimostrano quanto sia assurdo voler compiere una ricerca di carattere storico in base a presupposti aprioristici, senza tener conto di quel gioco d'incognite costituito dal clima artistico delle singole città, o meglio, delle loro consuetudini di mestiere, delle particolari esigenze dei committenti, e soprattutto, come ha osservato giustamente il Salmi, dal fascino esercitato dai monumenti preesistenti, paleocristiani o classici, e persino preromanici, di cui molte volte non restano traccie ma che furono certo imitati e studiati prima della loro distruzione, conservandone in qualche modo l'aspetto nei nuovi edifici. E di questo processo nel Lazio abbiamo continua testimonianza. Inoltre l'intensa vita comunale favoriva svariati rapporti, che non è sempre possibile determinare.



Fig. 9 – Sutri, Duomo – Cripta: parete longitudinale di destra con nicchie e lesene angolari

Cronologicamente noi abbiamo questa successione (fatta esclusione dei monumenti incertamente databili):

Duomo di Nepi, 1145–1180 [8)] (*figg.* 1–6);
Duomo di Sutri, 1170 circa [9)] (*figg.* 7–10):
Duomo di Civita Castellana, 1183 c. [10)] (*figg.* 11, 13);
S. Vivenzio di Norchia, prima del 1207 [11)] (*fig.* 14);
S. Francesco di Vetralla, prima del 1207 [12)] (*figg.* 15, 16).

Come si vede, un gruppo di edifici almeno sembra raccogliersi in uno stretto ambito, di poco più d'un cinquantennio. Ma va osservato che le date riportate vanno interpretate con una certa elasticità. La costruzione degli edifici richiedeva un lavoro di anni, nè è sempre detto che per prima fosse impostata l'abside, cioè la cripta, e che quindi l'inizio dei lavori corrispondesse, all'elevazione del gruppo presbiteriale. Interruzioni, riprese poterono notevolmente modificare la serie cronologica, tuttavia senza staccare troppo l'un monumento dall'altro. La seconda metà del XII secolo diede alle cittadine del Lazio settentrionale il suo nuovo volto.



Fig. 10 – Sutri, Duomo – La volta dell'abside della cripta

Così la cronologia, per quanto incerta, dimostra chiaramente la compresenza pur nella vicinanza topografica

immediata, di tecniche, di sistemi, di icnografie, di influssi diversi. La qualità artistica dei nostri monumenti non è determinata da una diversa " maturità " del tempo, ma dalla diversa genialità dei costruttori, come sempre accade nell'arte. La povertà di forme della cripta veramente rozza del S. Francesco di Vetralla (*fig.* 16) non significa arcaismo, ma incapacità, malriuscita imitazione. E l'ancor più rozza cripta del Duomo di Bieda [13] (*figg.* 17, 18) è evidentemente il risultato d'una ancor maggiore povertà di fondi e di scarsa abilità. Entrambe queste cripte non sono prodotti originali, ma copie. E le possiamo così subordinare a quelle dei centri maggiori. [14]

Invece è difficile subordinare l'una all'altra le pur diverse cripte di Civita Castellana, di Sutri e di Nepi. La cripta di Sutri ha caratteri indubbi di modernità, come il complesso sistema a raggera dei costoloni sull'abside, non dipendenti da un posteriore restauro. Eppure caratteri arcaici sembrano prevalere: agli angoli i sottarchi non s'interrompono all'altezza delle colonne, poggiando magari su paraste o su mensole, ma proseguono fino al pavimento, nella forma di pilastrini angolari lievemente aggettanti gli uni sugli altri (*fig.* 9) come in monumenti preromanici. [15] Ed anche se per la serie di nicchie, aperte lungo tutti i tre lati longitudinali e persino nell'abside (che anticipa quasi — solo sulla pianta — l'icnografia dalle cappelle raggianti), si può ricorrere alla giustificazione di particolari esigenze di culto (le nicchie potevano contenere reliquari o anfore cinerarie), non si deve trascurare la possibile influenza di ninfei o colombari classici, quasi certamente esistenti nell'antichissima Sutri, nè il rapporto con più o meno lontani edifici del Comasco e della Toscana. [16]

L'eleganza delle strutture di Nepi (*figg.* 2, 3–6) dovuta certo ad una particolare generosità dei committenti, come si constata facilmente dalla ricchezza eccezionale della decorazione scultorea, fa pensare a maestranze se non più evolute, più esperte ed anche alla precisa imitazione di un edificio ellenistico ora scomparso: è sorprendente infatti il riscontro fra l'abside centrale, limitata da due magnifici archetti conchiusi da paraste angolari con ninfei e portichetti di ville di Ostia Antica, come la *Domus di Amore e Psiche.*

È già stato osservato — e assai giustamente —, il rapporto di dipendenza del gruppo absidale del Duomo di Civita Castellana da quello della prossima S. Maria di Falleri, solo di poco anteriore. [17] Esso giustifica la singolarità della cripta, priva della sacrale misteriosità di quella di Sutri e, pur sul piano d'una raffinata

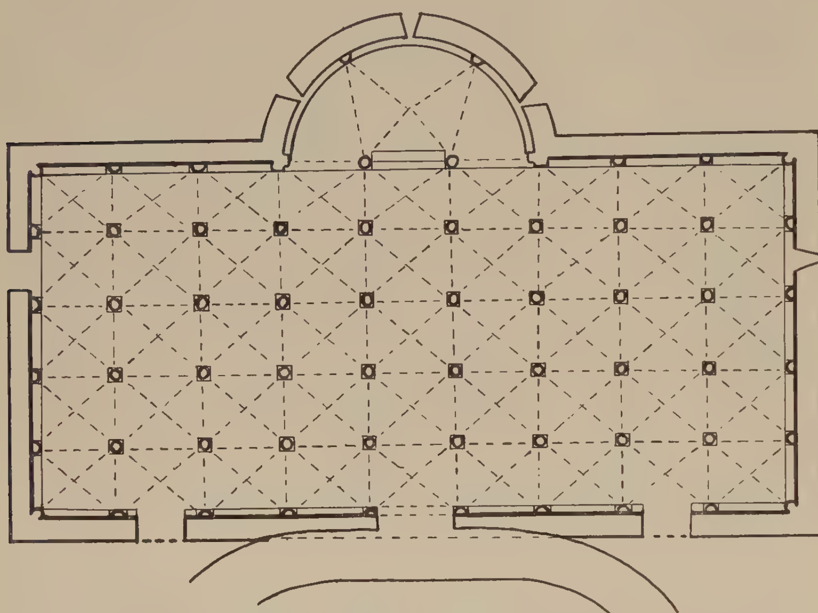


Fig. 11 – Civita Castellana, Cattedrale – Pianta della cripta



Fig. 12 – Civita Castellana, Duomo – Cripta

eleganza, contrastante con quella di Nepi. Il paragone fra i capitelli dell'una e dell'altra, quelli pervasi da un sensuale possesso della materia, questi miranti ad una sobria idealizzazione di forme geometriche d'una mirabile grazia lineare, vale anche per la concezione architettonica dei due edifici: il primo sintatticamente serrato nei suoi ritmi insistenti di colonne, il secondo liberamente più ampio, squisitamente armonico, non ossessivo. [18]


Fig. 13 – Civita Castellana, Duomo
Un capitello della cripta

Ma converrà a questo punto innestare nel nostro profilo un altro monumento, che abbiamo finora trascurato. Si tratta della celeberrima cripta di S. Pietro a Tuscania (*figg.* 19, 22).

L'insigne basilica, nonostante la copiosa letteratura antica e moderna, non ha ancora trovata una definitiva sistemazione " storica „; i vari studiosi oscillano ancora nel considerarla preromanica o romanica. Tuttavia ci si orienta sempre più a considerare l'edificio attuale una ricostruzione dell'XI secolo, in base soprattutto alla data di consacrazione scritta chiaramente sul ciaborio, e che è il 1093.

Meritori sono soprattutto gli studi condotti dal Thümmler, che hanno esaminato forse per la prima volta concretamente le varie strutture (anche il S. Pietro è un edificio composito, che ha subìto rimaneggiamenti numerosi e vasti). Tuttavia anche essi non soddisfano pienamente quando si esamini le murature della basilica sul posto. Il gruppo presbiteriale e l'adiacente nucleo delle navate non risultano tanto coerenti da farli supporre coevi. Così non di due momenti costruttivi (presbiterio–navate; facciata) ma di tre (navata, presbiterio, facciata) si deve parlare, e tutti, forse, più staccati nel tempo di quanto il Thümmler pensa.

Inoltre il ciborio presenta capitelli che troviamo rimessi in opera nella cripta, e persino nel presbiterio. Parrebbe, insomma, che sia stato staccato da un omogeneo complesso di arredi marmorei (eseguito prima del 1093), andato distrutto nel successivo rimaneggiamento, e trasformato in materiale di spoglio.

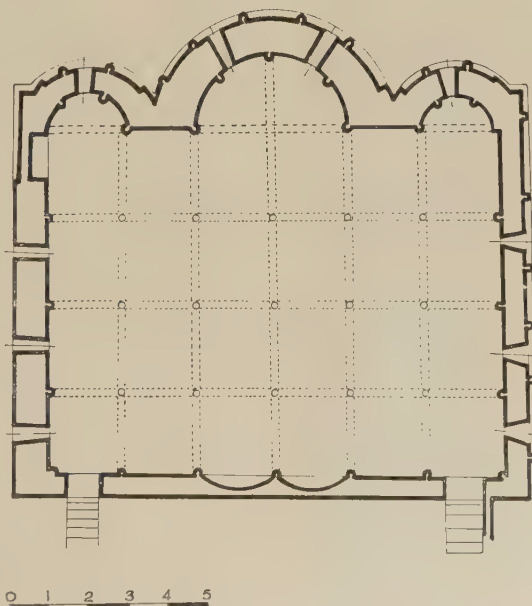


Fig. 14 – Cripta del S. Vivenzio di Norchia

Varie sono le ragioni che ci fanno ritenere possibili due tempi di lavoro. Anzitutto, la diversità tra la decorazione delle campate e quella dell'arco trionfale. Ne è evidente, anche dalle fotografie, il contrasto: i gattoni negli arconi sono rozzi, il loro sesto non è perfetto, i blocchi di tufo non simmetrici. Invece nell'arco trionfale la muratura (e il taglio, quando la si esamini dall'alto dell'arco) sono perfettamente regolari. L'arco trionfale sembra riprendere il tema decorativo delle campate, e perfezionarlo. Mi si potrebbe obbiettare che forse le campate centrali, appoggiate sui grossi capitelli di spoglio, sono un resto della chiesa preromanica, o, almeno, sono state ricostruite con lo stesso materiale. La storia del San Pietro infatti è antichissima e risale almeno all'VIII secolo.

In secondo luogo, anche l'alzato delle pareti longitudinali delle navate è diverso da quello del transetto (eccezionalmente rientrante). Lo si nota soprattutto dal confronto della decorazione esterna (*fig.* 20).

In terzo luogo, l'avancripta (a cui si accede da una porticella coeva alla muratura della navatella di settentrione) era precedentemente voltata a botte, e venne sistemata a volticelle solo in occasione della apertura di una porta di comunicazione con la cripta (*fig.* 21). Le finestre esterne non corrispondono più perfettamente all'interno, mentre avrebbero potuto essere facilmente accordate tanto più che la loro distribuzione non è simmetrica. Ciò farebbe pensare ad un sacello solo posteriormente adattato a passaggio, e forse proprio in occasione della costruzione della cripta.

Infatti, contrariamente agli studiosi precedenti, credo che il presbiterio sia stato aggiunto alla chiesa in un secondo tempo.

Lo confermano ragioni tecniche: se non fosse esistita una costruzione precedente, non si sarebbe ricorso all'opera quasi immane di fondare l'abside sopra un gigantesco cilindro di massi onde portarla al livello dovuto, senza alcun vantaggio per l'illuminazione della cripta, che avrebbe potuto essere anche parzialmente interrata, come in altre chiese del Viterbese.

Inoltre la decorazione esterna delle mura longitudinali

delle navate è perfettamente definita, come se dovesse concludersi e non proseguire in un presbiterio che oltretutto è decorato solo da una cornice al culmine.

Una conferma di questa ipotesi viene dalla stratigrafia dell'edificio. Esso infatti sorge sopra l'ampio basamento d'un tempio, in " opus tessellatum ",, tuttora parzialmente visibile, e ne segue con fedeltà il perimetro. Se copriamo nella fotografia il gruppo presbiteriale ed il rialzo della navata centrale, otteniamo una basilica di semplicissima pianta, monoabsidata, con le navatelle assai strette come in Santa Prassede a Roma del IX secolo, ed in basiliche di poco posteriori.

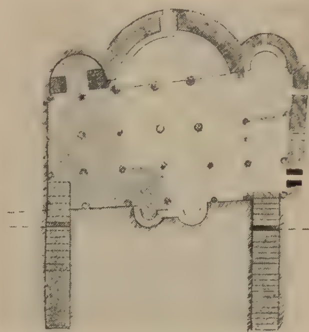


Fig. 15 – Vetralla, S. Francesco
Pianta della cripta

La decorazione muraria, a duplice fila di archetti, ha un riscontro nel Campanile di Santa Maria Maggiore a Tuscania, dell'XI secolo; gli archetti pensili, a raggiera di mattoni, contrastanti policromicamente con il grigio del tufo, si trovano sparsi qua e là nel Lazio. Un esempio insigne, ispirato però anche ad apparati romani, si trova in San Pietro in Argentella a Palombara Sabina; a Viterbo possediamo un monumento datato con tale decorazione, cioè il chiostro di S. Maria Nuova, appartenente alla basilica già compiuta nel 1080.

Gl'influssi lombardi, negli archetti e nelle lesene che li ripartiscono a tre a tre, sono una testimonianza di artisti settentrionali qua attivi, e confermano i documenti, attestanti la loro presenza a Viterbo.

Le lesene poi si trovano nella residua abside della Basilica di Castel S. Elia, che possiede anche una cripta che è certo dell'XI secolo, e consente di riscontrare un vago rapporto (per il sistema di volte, gl'ingressi laterali, ecc.) con edifici lombardi.

Per questo nucleo centrale è certamente possibile la data " av. 1093 ", segnata sul ciborio.

Il presbiterio sarà dunque posteriore: già questa constatazione estende il campo dei confronti possibili per giustificarne le particolarità. La pianta quadrata (approssimativamente) può essere casuale; il ristringimento laterale può essere giustificato sia da ragioni di fondazione (esiste infatti a sud una cisterna assai vasta), sia dalla necessità di accostare i pilastri dell'arco trionfale, onde non aumentarne troppo il diametro, o elevarne troppo l'alzato.

È probabile che in questa occasione appunto si ricostruisse anche la parte superiore della navata centrale, ornata di finti archi, sia all'interno che all'esterno, e si modificasse lievemente la pendenza degli spioventi delle navatelle, aggiungendo una decorazione di mattoni inseriti obliquamente, come si trova, fra l'altro, in un campaniletto di Bracciano.

Anche le campate dovettero essere modificate, e forse accorciate. Alle colonne terminali si sostituirono semicolonne e pilastri, che esamineremo in seguito.

La cripta, completamente omogenea e coeva al presbiterio, presenta tante somiglianze con quelle che abbiamo già studiato, da non poterne essere staccata. Identico è il sistema di navatelle, volte, archi e sottarchi. Solo la decorazione è diversa, molto povera, eseguita con materiale di recupero, eccezion fatta dei capitelli addossati alle pareti longitudinali che presentano una rozza sagoma, come nella cripta di Abbazia San Salvatore (*figg.* 24-25). Tuttavia è impossibile per essa precisare una dipendenza da uno qualsiasi dei monumenti studiati.

Ci soccorre però, l'esame della decorazione esterna dell'abside. Essa ripete la decorazione dei fianchi, ma è assai più ricca e complessa. Vi si trovano una fronte di sarcofago, una serie di rombi composti con mattoni inseriti in duplice fila diagonalmente e su due piani, una duplice serie di nicchiette rettangolari, in basso raggruppate a tre a tre (*fig.* 28).



Fig. 16 – Vetralla, S. Francesco – Cripta

È già acquisito il riferimento all'abside destra del S. Michele Arcangelo di Nonantola, e, per la decorazione a mattoni, al campanile dell'Abbazia di Pomposa, fondato nel 1063 ma certo compiuto più tardi. Le maestranze lombarde che scendevano in Italia centrale (favorite dai rapporti economici fra i territori della contessa Matilde) erano difficilmente dotate di personalità talmente forte da non subire gl'influssi dell'arte locale e delle particolari esigenze. Questa è la ragione per cui generalmente i rapporti che gli storici tentano di stabilire restano vaghi, e puramente indicativi.

Il confronto fra le due absidi (*figg.* 28, 29), di Nonantola e di Tuscania, mostra oltre la loro affinità anche il loro distacco. Il San Michele Arcangelo venne datato da L. Bianchi all'XI secolo [19)] ma è certamente, almeno, a cavallo tra il secolo XI ed il XII.

A parte la datazione del San Michele, è certo che le nicchiette dell'abside del S. Pietro imitano in alto una loggetta, e in basso, sono legate a tre a tre, come a Modena nel mirabile tempio del Lanfranco, la cui costruzione si prolungò forse nei primi due o tre decenni del XII secolo. Non è credibile che prima di tale epoca in Lazio si potessero imitare, pur poveramente, risultati così eccezionali. Il gruppo presbiteriale del S. Pietro va quindi spostato come datazione verso la metà del secolo, tanto da poter subire leggeri influssi esotici, come nell'arco a cremagliera alla fine della navatella destra, che si ritrova anche in Badia S. Antimo.

Non perdiamo però di vista Nonantola. Il confronto è possibile anche fra altri elementi. Comuni sono i rari pilastri "costituiti da un nucleo rettangolare, cui sono addossate semicolonne con capitello cubico, e angoli smussati a forma triangolare", tagliati orizzontalmente [20)] (*figg.* 26-27). Anche alcune finestre sono estremamente simili.

Ma quel che più conta (a parte la differenza del numero delle absidi), le cripte sono identiche di proporzioni, strutture, elementi e tali da dimostrare un rapporto assai stretto di dipendenza (*figg.* 22-23).

Il prof. Salmi ha chiarito già da tempo la presenza d'una diffusione di forme emiliane, specificamente ravennati, nell'Italia centrale. [21)] Ora è dimostrato che questa penetrazione dal nord continuò anche oltre il secolo XI, ed anche il San Pietro di Tuscania ne è una testimonianza. Il Lazio era collegato all'Emilia da complessi rapporti politici ed economici. Tuscania stessa ospitò verso la metà del secolo XII una colonia di monaci cistercensi partiti da Fontevivo, presso Parma. Ma ancora precedentemente il rapporto fra il Viterbese e l'Emilia diede luogo ad un episodio storico di alto significato: l'elezione come vescovo di Piacenza di Bonitho, vescovo di Sutri, nel 1088-89, seguace di quel movimento patarino che fu largamente diffuso sia a Sutri, sia a Viterbo, e fiorì particolarmente nel XII secolo.

Ed ecco, proprio nella cripta di Sutri, affievoliti da una bassa consuetudine di scalpellini, ricomparire nei capitelli temi decorativi simili a quelli della cripta di Nonantola.

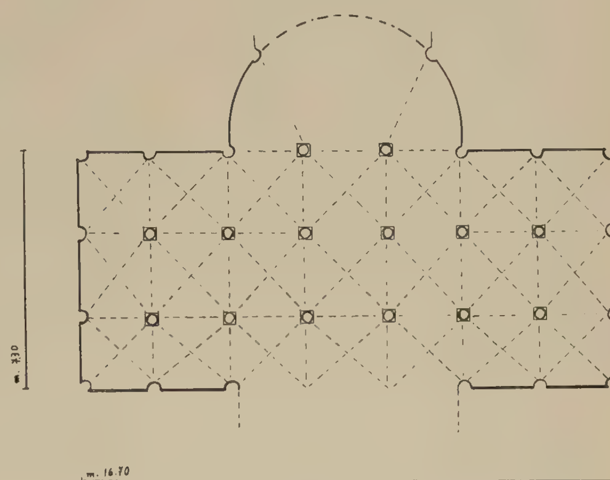


Fig. 17 – Bieda, Cattedrale – Pianta della cripta

Naturalmente il riferimento alla città emiliana non vale come determinazione precisa; ma come suggerimento a definire come emiliana la corrente architettonica cui si deve San Pietro in Tuscania. Per il prestigio del suo vescovado e soprattutto per l'alta qualità artistica dell'opera, l'edificio potè operare come esempio incitatore per i ricostruttori romanici delle cattedrali locali. Del suo influsso ci resta traccia ormai solo



Fig. 18 – Bieda, Cattedrale – Cripta

nella vasta diffusione delle cripte, lungo le strade che confluivano attorno a Tuscania, ove sempre più si esercitarono con risultati nuovi ed originali gli architetti della regione.

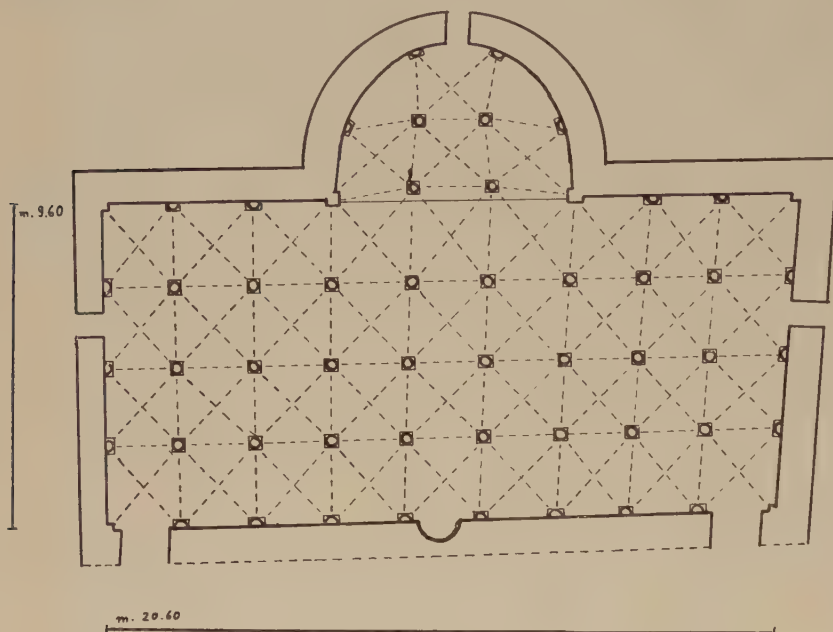


Fig. 19 – Tuscania, San Pietro – Pianta della cripta

Il precedente comune assicurò l'unità del gruppo; ma fu, forse, un misterioso accordo delle nuove forme con ataviche consuetudini di culto che diede a questi monumenti una " sacralità ,, ignota al settentrione, risuscitando attraverso un apporto straniero una delle più vive tendenze del genio locale. [22)]

EUGENIO BATTISTI

1) Ecco le principali indicazioni bibliografiche relative agli edifici esaminati:

BIEDA. – *Storia di Bieda città antichissima della Toscana suburbicana,* scritta dall'arciprete F. ALBERTI, Roma 1822.

CIVITA CASTELLANA. – D. MAZZOCCHI, *Veio difeso.* Discorso in cui si dimostra l'antico Veio essere oggi Civita Castellana, Roma 1646; P. CURSIUS, *De civitate Castellana Faliscorum non Vejentum,* Lugduni, s. a.; A. MASSA, *De origine et rebus Faliscorum,* Lugduni, s. a.; F. MARONE, *Dell'antichità dei vescovi di Civita Castellana sopra quelli di Orvieto,* 1759; F. MORELLI, *Dissertazione* in cui si stabilisce per ipotesi che Civita Castellana è l'antica Vejo, Terni 1825; F. TARQUINI, *Notizie istoriche e territoriali di Civita Castellana,* Castelnuovo di Porto, 1874; G. CLAUSSE, in *Rev. de l'Art chrétien,* 1897, pp. 271–79; DEL FRATE, *Guida storica e descrittiva della Faleria Etrusca* (Civita Castellana), Roma 1898; A. MUÑOZ, *Alcune sculture della Cattedrale di Civita Castellana,* in *Boll. d'Arte,* 1911, pp. 121–34; A. VALLE, *La chiesa di Santa Maria di Falleri,* in *Rass. d'Arte,* 1915, p. 199 ss.; A. CARDINALI, *Cenni storici della Chiesa Cattedrale di Civita Castellana,* Civita Castellana, s. a.; H. COOK, *The scenery of Central Italy,* s. a. e s. l.; *Civita Castellana,* in *Latina Gens,* 1931 (La provincia di Viterbo); A. VENTURINI, *A short description of Civita Castellana,* Roma 1930.

NEPI e CASTEL S. ELIA. – N. NARDINI, *La cattedrale vescovale di S. Tolomeo in Nepi; la pentapoli nepesina et il vero sito degli antichi Vejenti,* Roma 1677; G. RANGHIASCI BRANCALEONI, *Memorie o siano relazioni istoriche sull'antichissima città di Nepi,* Todi 1845–47; ID., *Supplementi o siano addizioni alla prima parte delle Memorie istoriche con la serie de' vescovi nepesini,* Roma 1851; P. CECCONI, *Monumenti Nazionali, Basilica di S. Elia presso Nepi,* s. l., 1890; R. PERRA, *Il Santuario di S. Maria ad Rupes,* Quaracchi, 1899; S. GAY, *Guida storica di Nepi,* Ancona 1907; G. GHERARDI, *Breve guida alla visita della Basilica di S. Elia,* Città di Castello 1905; P. M. ANGELUCCI, *Sul campo della Vittoria.*



Fig. 20 – Tuscania, San Pietro – Il presbiterio aggiunto

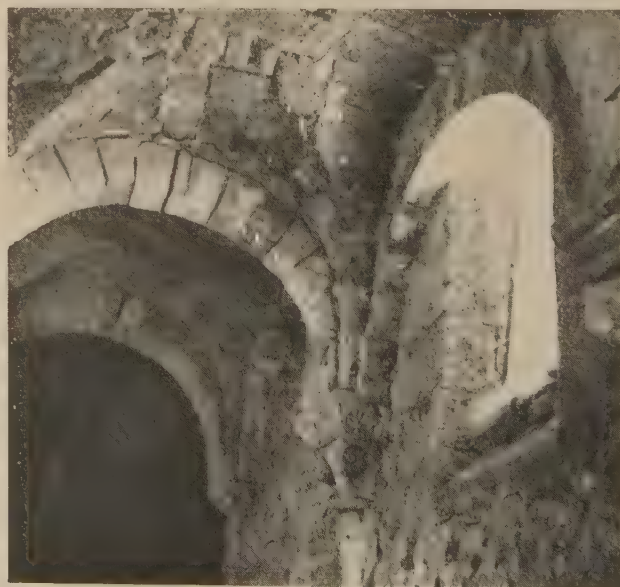


Fig. 21 – Tuscania, San Pietro – Volticelle dell'avancripta

Fig. 22 – Tuscania, San Pietro – Cripta

Memorie di Nepi e suoi santi protomartiri, Siena 1913; G. Biadene, *Escursioni nella Campagna Romana*, in *Ill. It.*, anno LVIII, n. 46, pp. 720–21; G. Ceroni, *Il Santuario della Madonna ad Rupes*, in *Latina Gens*, marzo–aprile 1938; G. I. Hoogewerff, *Gli affreschi della chiesa di Sant'Elia presso Nepi*, in *Dedalo*, VIII (1927–1928), pp. 331–43.

NORCHIA. – Rossi ed Egidi, *Orchia nel Patrimonio*, in *Arch. Soc. Rom. Storia Patria*, 1908, fasc. III e IV, p. 447 ss.; E. Battisti, *La chiesa di S. Vivenzo a Norchia*, in *Palladio*, 1952, I–II, pp. 36–42.

SUTRI. – A. Baumstark, *Wandgemälde in Sutri, Nepi und Civita Castellana*, in *Röm. Quartalschrift*, 1902, p. 243 ss.; P. Bondi, *Saggio storico sull'antichissima città di Sutri*, in *Mem. Storiche*, Firenze 1836; C. Nispi–Landi, *St. dell'antichissima città di Sutri*, Roma 1887; *Sutri*, in *Latina Gens*, 1931 (La provincia di Viterbo).

TUSCANIA. – S. Campanari, *Tuscania e i suoi Monumenti*, Montefiascone 1856; F. Turriozzi, *Mem. st. della città di Tuscania*, Tuscania s. a.; G. F. Giannotti, *Le cronache della città di Toscanella*, 1606; A. Barbacci, *Relazione sullo istato antico e moderno della città di Toscanella e della sua chiesa*, Tuscania 1704; E. Gentili, *S. Pietro di Toscanella*, in *Arch. st. dell'arte*, 1889, p. 361 ss.; E. Lavagnino, *S. Pietro in Toscanella*, in *L'Arte*, 1921, p. 215; H. Thümmler, *Die Baukunst des 11° Jahrhunderts in Italien*, in *Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte*, 1939, p. 141 ss.; Id. *Die Kirche S. Pietro in Tuscania*, ibidem, 1938; C. A. Isermeyer, *Die mittelalt. Malereien d. Kirche S. Pietro in Tuscania*, 1938, p. 263 ss; P. Verdier, *La façade-temple de l'église de S. Pietro de Tuscania*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1940, LVII, 1–4, pp. 178–189.



Fig. 23 – Nonantola, San Michele Arcangelo – Cripta

VETRALLA. – L. SERAFINI, *Vetralla antica*, Viterbo 1648; A. KLITSCHE DE LA GRANGE, *Vetralla. La chiesa di S. Francesco e la tomba del cavaliere Briobris*, in *Arte e Storia*, III, 1884, pp. 74–75; A. SCRIATTOLI, *La cripta della chiesa di S. Francesco*, in *Briobris*, numero unico, Vetralla 1894; F. PAOLUCCI, *Not. e doc. relativi alla storia di Vetralla*, Vetralla 1907–8; A. MUÑOZ, *Il ripristino della chiesa di S. Maria Nuova di Viterbo e il S. Francesco di Vetralla*, in *Boll. d'Arte*, VI, 1912, pp. 121–146; *Vetralla*, in *Latina Gens*, 1931 (La provincia di Viterbo).

LAZIO IN GENERE. – P. CAYRO, *Notizie storiche delle città del Lazio vecchio e nuovo*, Napoli 1816; A. NIBBY, *Dintorni di Roma*, Roma 1848–49; L. DUCHESNE, *Le sedi episcopali nell'antico ducato Romano*, in *Arch. St. Patria*, 15, 1894, pp. 473–500; S. BARGELLINI, *Etruria Meridionale*, Bergamo. 1909; P. EGIDI, *I maestri lombardi nell'alto Lazio*, Viterbo 1912; A. SERAFINI, *Le torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma 1927, recensito da G. GIOVANNONI, *Campanili Medioevali romani*, in *Atti del IV Congresso Naz. St. Architettura*, Milano 1939–40; E. MARTINORI, *Lazio turrito*, Roma, 1933–34; L. V. BERTARELLI, *Lazio*, in guida del T. C. I., Milano 1935; G. SILVESTRELLI, *Città, Castelli e terre della regione romana*, Roma 1940; T. C. I. Attraverso l'Italia. *Il Lazio*, Milano 1943; *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Latium*, a cura di G. Bettelli, Città del Vaticano 1946; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Materiali naturali da costruzione del Viterbese*, in *Riv. d'ing. san. e di edilizia moderna*, XII, 1916; F. RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze 1953, pp. 362–366; E. BATTISTI, *Architetture Romaniche in Viterbo*, in *Studi Medievali*, XVIII, I, 1952; Cfr. anche *Piante e vedute di Roma e del Lazio*, Milano 1939.

Mancano trattazioni sistematiche dell'architettura romanica del Lazio, cfr. però: G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano 1908; A. VENTURI, *St. dell'arte*, vol. II, Milano; P. TOESCA, *St. dell'arte*, I, s. a.; E. LAVAGNINO, *Il Medioevo*, Torino, 1936; F. HERMANIN, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*, Bologna, 1945; M. SALMI, *St. dell'arte*, vol. I, Firenze 1948.

Cfr. inoltre: E. HOFERDT, *Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta*, Breslavia, 1905 (di scarsa importanza e sorpassato); G. GALASSI, *L'architettura protoromanica dell'Esarcato*, Ravenna 1928; M. SALMI, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928; ID., *L'architettura romanica in Toscana*, Milano–Roma 1928; U. TARCHI, *L'Arte medioevale nell'Umbria e nella Sabina*, Milano 1940; I. C. GAVINI, *St. dell'Architettura in Abruzzo*, Milano 1926; e le altre trattazioni generali.

2) Che le colonne siano inglobate nei pilastri è esplicitamente affermato da Fedele Alberti, per Bieda (*op. cit.*, pp. 49–51) " Le colonne della Chiesa, che dividevano le tre navate erano di peperino, le quali furono coperte, e ridotte a forma di pilastri, come sono presentemente, e sostengono la volta della Chiesa ,,. Ma anche altrove accadde evidentemente così.

Riporto la descrizione che il Mazzocchi nel 1646 fa della Cattedrale di Civita " La chiesa Cattedrale di dentro e di fuori è tutta piena di finissimi marmi, porfidi, serpentini, e colonne intere e frammentarie antichissime accomodate dal Cristianesimo ai nostri usi; e in particolare vi sono alcuni bellissimi quadri marmorei lavorati, ed alcuni altri lisci (e di questi è formato l'altare maggiore, ...) e alcuni altri pezzi antichissimi, con una mano di colonne minori sono sotto S. Gratiliano che servono per stipiti della Tribuna ,,. Sono conservati solo due riquadri cosmateschi dell'iconostasi.

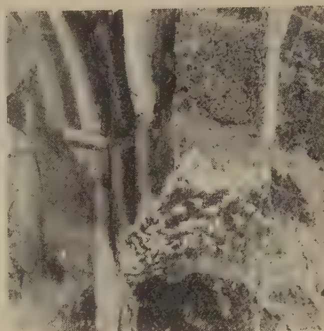


Fig. 24 – Tuscania, San Pietro
Particolare della cripta



Fig. 25 – S. Salvatore sul Monte Assiata – Particolare della cripta



Fig. 26 – Tuscania, San Pietro
Particolare d'un pilastro

3) Sappiamo sempre dall'Alberti, *op. cit.*, che la cripta di Bieda si salvò per un veto dei fedeli: " benchè i deputati della fabbrica la volessero ridurre in forma moderna, non gli fu permesso dal Popolo, il quale fece tumulto, ed impedì che fosse rimodernata ,,.

4) L'unica cripta romana che presenti una notevole estensione è quella di S. Alessio, degli inizi del XIII secolo, con un sistema di volte a vela non rafforzate da sottarchi. Le tracce lombarde a Roma si riducono a pochissima cosa: alla loggetta absidale dei SS. Giovanni e Paolo. Gli arconi trasversi di S. Agnese sono risultati da saggi compiuti un restauro, certo medioevale, ma imprecisabile come data. Essi celano infatti colonne rafforzate.

5) Sono accessibili dall'esterno le cripte di Castel S. Elia, S. Pietro di Tuscania, Sutri (in cui si poteva entrare da una porta posteriore). Cripte non in collegamento con la chiesa si trovano in una tarda e curiosa costruzione, forse monastica, in rovine, presso Ferento; e in San Valentino a Ferentino.

6) Ecco il numero delle navatelle per cripta: BIEDA: 3 × 7; CIVITA: 5 × 9; NEPI: 4 × 9; NORCHIA: 4 × 6; SUTRI: 4 × 8; TUSCANIA: 4 × 9; VETRALLA: 4 × 6.

7) M. ZOCCA, *Aspetti dell'Urbanistica Medioevale del Lazio*, in *Palladio*, VI, 1942, pp. 1–14.

8) Siamo informati con fedeltà delle vicende della costruzione da due iscrizioni, tuttora *in loco*. La prima ci dice che il " *claustrum* ,, fu iniziato da Franco sotto il papato di Eugenio III (1145–1153) e fu compiuto nel 1180. Fu consacrato però solo nel 1266. Tale dilazione è confermata in molti altri edifici della regione e la consacrazione, quasi sempre papale, corrispondeva anche a visite del pontefice.

Il Duomo, incendiato dai francesi nel 1798, fu ricostruito di sana pianta nel 1831. Anche il campanile, che le fonti dicono di stile saraceno, fu cortinato nel 1500. Nulla più appare delle murature originarie all'esterno.

Una ridotta imitazione del Duomo va considerata la piccola chiesa di S. Biagio, in Nepi stessa. Essa possiede una piccola cripta, di due archi, a cui si accede da porticelle laterali, quasi come a Galliano, in Lombardia.

9) La data della costruzione della Cattedrale di Sutri si ricava da una scritta già sul coronamento dell'altare (forse un ciborio, come a Tuscania), in cui era detto che tale lavoro era stato fatto da Nicola e da suo figlio nel 1170. Il committente, vescovo Adalberto, restaurò anche la chiesa, che fu consacrata nel 1207 da Innocenzo III. In quell'anno veniva fatto anche il pavimento, e, sembra, il campanile. La cripta è intatta, ma completamente murata. Alcuni capitelli sono stati sostituiti. Non vi compaiono figurazioni.

I restauri che hanno distrutto il vecchio edificio risalgono al 1746 con spese pubbliche.

10) La ricostruzione della Cattedrale, distrutta dai normanni e forse fondata *ex novo* dovette esser favorita dai pontefici Eugenio III ed Alessandro III che soggiornarono a Civita nella 2ª

metà del XII secolo. Il nome del primo arciprete compare nel 1183. Nel 1210 Jacobo col figlio Cosma firmavano il celebre portico. Il termine *post quem* è dato da S. Maria di Falleri, di cui vengono imitate fedelmente a Civita le absidi, e che fu consacrata parzialmente nel 1183, dopo esser stata fondata nel 1143 dai monaci di Potigny.

11) Il termine *post quem* della costruzione è dato dal pontificato di Papa Adriano IV (1154–9) durante il quale venne eretta nella località deserta, una torre. Il termine *ante quem* è dato dalla costruzione del S. Francesco di Vetralla (attorno al 1207) che ne deriva vari elementi.

L'abbazia, in località impervia ed isolata, ha subìto gravissimi danni, sono crollate più di metà delle pareti longitudinali ed è in rapido sfacimento la conca absidale, superstite. La cripta è stata sfondata dal crollo delle arcate della chiesa superiore, ma restano visibili gli attacchi delle volticelle, gl'ingressi, le semicolonne addossate ai lati. La sua pianta quadrata deriva dalle particolarissime strutture dell'edificio superiore, analogo anche se non dipendente da esse, a chiese dell'Italia meridionale, particolarmente siciliane (La Badiazza, la Chiesa dei Vespri, ecc.). Cfr. un mio articolo in *Palladio*, 1952, I–II, pp. 36–42. Il presbiterio non era sollevato, ma piano. Anche questo richiama un uso meridionale.

Sottolineo, a proposito di questi influssi, la straordinaria somiglianza fra il cornicione lungo le navate, sorrette da mensoloni scolpiti a figurazioni mostruose della cattedrale di Troja e quello della chiesa di S. Maria Maggiore a Tuscania.

12) Vetralla fu distrutta quasi completamente nel 1185, durante le guerre fra Roma e Viterbo. Nel 1207 il papa Innocenzo III vi trovava i cistercensi, cui apparteneva la chiesa, in atto di ricostruirla; e diede loro "dieci libbre di moneta senese d'oro", con i quali forse si procurarono i magnifici capitelli della navata centrale, contrastanti con la generale povertà dell'edificio, e identici a quelli di S. Maria Nuova e S. Lorenzo a Viterbo. Nelle strutture locali la chiesa ha subìto influssi da Norchia, visibili nelle grosse costolonature e soprattutto nel presbiterio piano, con cripta profondamente interrata.



Fig. 27 – Nonantola, San Michele – Presbiterio



Fig. 28 – Tuscania, San Pietro – Abside

13) Un privilegio fu concesso da Lucio II, nel 1145. Ma non se ne può dedurre una data di costruzione. Il rifacimento, quasi totale, fu intrapreso nel 1762.

Le note suddette sono derivate da documenti anche raccolti da P. F. KEHR, *Italia Pontificia*, II, Latium, Berlino 1907.

14) Un saggio da me compiuto nella cripta di Bieda ha dimostrato che i capitelli sono assai più in alto delle attuali volticelle stuccate; le colonne rozzissime si componevano anche di due o più frammenti. Non sembra esservi stato un intervento di lapicidi, nella rielaborazione del materiale d'accatto.

La cripta di Norchia, nella sua decorazione, ripete letteralmente motivi già visti a Sutri, alcuni capitellini sono identici. La cripta di Vetralla è assai rozza, nei capitelli o a foglie o incisi con caudicoli, compaiono temi esotici, che hanno qualche riscontro, ad esempio nelle parti più antiche di Fossanova e Casamari.

15) Lo può dimostrare anche il confronto con la importante cripta di San Veriano, presso Arezzo, pubblicata da M. SALMI in Miscellanea Preromanica, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Longobardi*, Spoleto, 1951, Tav. V.

16) Apprendo dal Thümmler (*art. cit.*, 1939, p. 194) che una serie di nicchie lungo le pareti si trova nella cripta di Badia a Settimo, lo scrittore però non ne riporta la pianta. Nicchie si trovano pure nei resti della chiesa di S. Eufemia, nell'Isola Comacina (vedine una buona riproduzione in U. MONNERET DE VILLARD, *I Monumenti del Lago di Como*, Milano 1917, Tav. 19).

17) Cfr. A. VALLE, *La chiesa di S. Maria di Falleri*, in *Rass. d'Arte*, 1915, p. 199 ss.

18) La decorazione della cripta di Nepi, eccezionale nel Viterbese, è da mettersi in rapporto con le maestranze che lavorarono in quegli anni a Corneto, in S. Maria in Castello, fondata nel 1121. Essa, nonostante le affermazioni del Porter (*op. cit.*) presenta varie modifiche al piano originario. La pianta, che ricorda edifici di ordini monastici, non italiani data la sua anzianità, più che Hallenkirchen, potè essere voltata da costruttori che conoscevano l'uso di costoloni di sezione quadrata. Al momento del loro lavoro, caratterizzato fra l'altro da archi a ghiera che

sostituiscono gli archi non sagomati di cui si scorgono qua e là gli attacchi, risale essenzialmente la decorazione scultorea, assai ricca.

In Nepi lavorano gli stessi lapicidi, ripetendo capitelli simili (come quello del serpente attorcigliato su se stesso) e con le stesse particolarità di esecuzione, ad esempio l'uso di trapanature. La varietà dei temi è assai più vasta; compaiono favorite dalla stessa forma dei capitelli, figurazioni geometriche tracciate con il compasso o con le seste; si tentano figure a tutto tondo come quella del demone nudo con il drago, o le teste di montone. Se alcuni temi disegnativi possono esser derivati dal mondo lombardo, l'uso della materia e la tecnica della scultura sono completamente diversi, e appartengono ad un'arte locale, sviluppatasi soprattutto nella Toscana meridionale (ad es. a Gromena). Anche i modelli a cui gli scultori s'ispirarono sono assai vari, e vanno da intrecci preromanici a terracotte etrusche, con spunti anche dal vero.

Riguardo alla diversità dei capitelli un'esame sul luogo dimostra che non dipendono dalla rimessa in opera di materiale preesistente, ma appunto dal desiderio di una maggiore varietà dell'ambiente. Qualche colonnina, tutt'al più, potè essere sostituita per restauro. La loro esecuzione dovette essere contemporanea.

19) L. Bianchi, *La Pieve di S. Michele Arcangelo in Nonantola*, Città del Vaticano 1937.

20) Il taglio orizzontale agli angoli dei capitelli del S. Pietro (cfr. *fig.* 26) non dipende da casuale caduta di mattoni. Infatti tutti i capitelli hanno regolarmente questa particolarità.

21) Il monumento più rappresentativo, il vecchio Duomo di Arezzo, fu distrutto, ma ce ne resta la pianta, che permette il confronto e con il S. Vitale di Ravenna e con il S. Flaviano di Montefiascone (cfr. M. Salmi, *op. cit.*, pp. 54–55); e l'alzato, che mostra una decorazione ad archetti lombardi come quella di S. Pietro, rappresentato in una tavola di Bartolomeo della Gatta (S. Rocco implorante il Redentore) del Museo di Arezzo. Chiese toscane, del Casentino e nel Valdarno hanno influssi di forme emiliane; e ad Arezzo stessa, nell'abside pentagona di Santa Croce del XII secolo, e in quella verosimilmente più antica di San Lorenzo, compare la decorazione a zig-zag in cotto, che abbiamo riscontrata in San Pietro in Tuscania, già meno ordinata che a Nonantola (cfr. *op. cit.*, nota 64, p. 56). La sovrapposizione degli ordini di ornati, come nel Duomo di Barga, che può essere stata favorita dalla notevole altezza del fianco, proietta all'esterno l'interna divisione dell'edificio in due piani.

22) Il presente articolo è un sommario della tesi di perfezionamento discussa con il prof. Mario Salmi, che mi fu largo di consigli, di suggerimenti e di aiuti, e che sentitamente ringrazio.

N. B. – Quando questo articolo era già composto ho potuto consultare l'importante articolo di W. Kronig, *Toskana und Apulien, Beiträge zum Problemkreis der Herkunft des Nicolò Pisano*, in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, Band 16, Heft 2, 1953, che maggiormente chiarisce i rapporti con l'architettura romanica dell'Italia meridionale di molti monumenti dell'Italia centrale, su cui avevo già insistito nei miei articoli su Viterbo, Norchia. Tali influssi sono legati naturalmente anche a prototipi francesi e settentrionali. Mi propongo di discuterne altrove i risultati.



Fig. 29 – Nonantola, San Michele – Absidiola

L'ARCHITETTURA DELLA VALSESIA SUPERIORE DURANTE L'ETÀ BAROCCA - II

Il *gruppo dipendente dalla Chiesa parrocchiale di Campertogno.* – Abbiamo esaminato in uno studio precedente la chiesa parrocchiale di Campertogno come episodio autonomo rispetto alla Valsesia, e abbiamo cercato di collegarla al quadro generale dell'architettura piemontese.[1)]

Ora cerchiamo di considerare le relazioni di questo monumento con il suo ambiente storico e geografico immediato. La vicenda, in breve, è questa: nel 1719 la comunità di Campertogno decide di ricostruire la chiesa parrocchiale, e si procura, attraverso il vicario generale Giacobini, un progetto a Torino da un illustre architetto del tempo (secondo molte probabilità, da Filippo Iuvarra). La parte anteriore della chiesa è costruita da Giacomo Antonio Ianni dal 1720 al 1725, adattando (in misura non precisabile) il progetto iuvariano; poi in seguito a una vertenza il Ianni abbandona il lavoro, e il presbiterio vien completato da altri costruttori secondo il noto modello della collegiata di S. Gaudenzio a Varallo. Ora, mentre quest'ultima parte rientra sostanzialmente nella tradizione locale, la parte anteriore è un organismo affatto nuovo in Valsesia, e rispecchia direttamente le idee più avanzate del movimento barocco torinese. È naturale che questa " novità „ abbia modificato il corso della tradizione nel territorio circostante, e infatti esiste un'area attorno a Campertogno, entro cui l'architettura locale, nei decenni seguenti, combina gli elementi dell'opera iuvariana con gli schemi tradizionali e produce l'episodio più vivo e più importante di tutta la nostra storia (*fig.* 1).

La ragione, per cui l'ambiente reagì con tanta prontezza a questo apporto dalla pianura, sta nel fatto che questa volta fu un'esperienza diretta, non l'influenza di un gusto generico; i costruttori del luogo furono impegnati essi stessi a eseguire, coi loro metodi tecnici, l'organismo iuvariano, e quindi a tradurlo nella loro lingua e ad inserirlo nel proprio ambito mentale.

Quale fosse il contenuto della tradizione locale a Campertogno, negli anni precedenti la costruzione della parrocchiale, lo possiamo vedere chiaramente nell'oratorio di S. Maria delle Grazie, terminato nel 1712 (*Tav.* 1 *A*). Si tratta del consueto schema degli oratori valsesiani, realizzato con speciale eleganza e sicurezza; il procedimento di calcolato conformismo, che abbiamo illustrato nel capitolo scorso, raggiunge qui una singolare raffinatezza, e si trasforma in una specie di purismo architettonico. I costruttori rinunciano quasi totalmente alla decorazione, affidando la fisionomia architettonica dell'ambiente soltanto alla tenue trama dell'ordine di paraste doriche, dipinte (anzichè modellate in stucco) in vari toni di grigio, al gioco delle mezze tinte, quanto mai sofisticate, e delle ampie stesure di bianco graduate dalla luce.

Gli episodi ornamentali degli arredi (l'altare in legno, i quadri, le pitture nei medaglioni delle volte) sono di nuovo estromessi dal discorso architettonico e campeggiano isolati; si raggiunge così di nuovo una situazione limite, in senso artistico, analoga a quella di un secolo prima nell'oratorio di S. Carlo, in cui la coerenza stilistica è attuata al prezzo di una deliberata rinuncia ad ogni ulteriore svolgimento e a una drastica limitazione dei mezzi espressivi.

Esaminiamo adesso l'organismo della parrocchiale. Abbiamo già notato, nella monografia dedicata alla chiesa, che l'edificio, come è stato realizzato in concreto, è un compromesso tra il progetto juvariano e le interpretazioni esecutive locali. Il contributo del maestro torinese è nell'organizzazione spaziale, il contributo dei costruttori valsesiani nelle precisazioni volumetriche e superficiali, nel trattamento delle superfici, nelle decorazioni.

All'interno i rifacimenti successivi ci impediscono di precisare concretamente questi concetti; è evidente però l'imbarazzo degli esecutori nel risolvere in alzato il complicato impianto planimetrico, e lo sforzo di tradurre le singole parti nei moduli compositivi tradizionali, soprattutto nella conformazione delle volte.

All'esterno, dove i vincoli di ordine pratico imposero una revisione più radicale del progetto torinese, ritroviamo molto chiaramente le consuetudini tecniche ed espressive locali. La tradizionale insistenza per le planimetrie rette al posto di quelle curve (ricordiamo Scopello, e gli oratori minori), traduce l'organismo iuvariano in un imponente andamento poligonale, reso ancor più espressivo dalla muratura grezza, segnata da ampi riquadri e interrotta solo dagli sguanci intonacati delle finestre.

In generale, le fruste consuetudini tradizionali dell'architettura valsesiana sono qui trasformate e vivificate dalla ricchezza del contenuto geometrico a cui devono adattarsi, e raggiungono risultati espressivi di prim'ordine.

Ora nell'area attorno a Campertogno l'influenza della chiesa parrocchiale agisce non per l'organismo planimetrico, che resta in fondo estraneo a questa architettura legata alla pregiudiziale dell'ortogonalità,

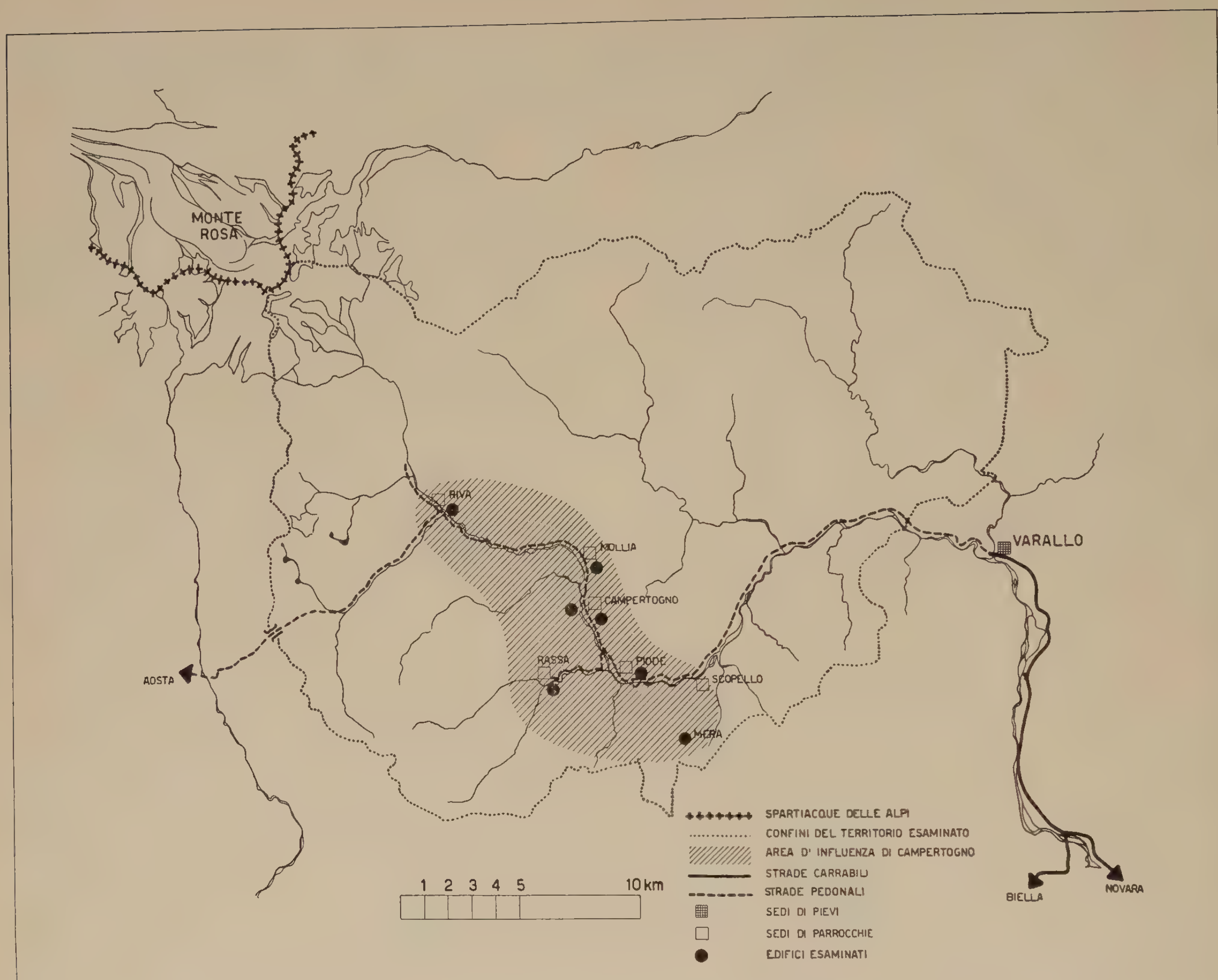


Fig. 1 – L'area di influenza della "Scuola di Campertogno"

e difatti non esiste alcun tentativo di imitazione della pianta iuvariana fino all'esempio tardo della chiesa di Rimella (1777); ma il repertorio tradizionale viene arricchito da elementi staccati, tratti dalla fabbrica di Campertogno, e insieme stimolato dall'esempio di un'esperienza architettonica più libera e fantasiosa; la coerenza esile e schematica delle forme locali, adattandosi a questi nuovi apporti, si scioglie dalla sua rigidezza, e le abitudini espressive acquistano nuova vita.

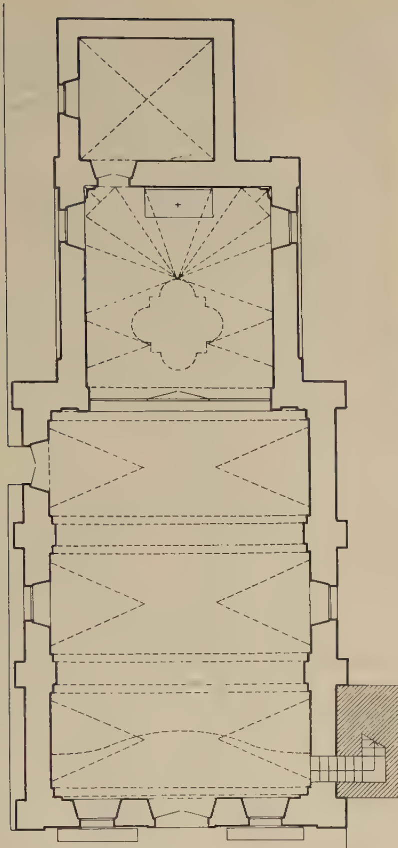
Così, per una trentina d'anni, una parte della Valsesia si trova al passo con le correnti più aggiornate del barocco piemontese, e senza dubbio si deve a questo accordo col proprio ambiente cronologico la singolare vivacità di questo episodio storico.

Esaminiamo anzitutto le altre due costruzioni eseguite dallo Ianni: le parrocchiali di Riva e di Mollia.

La chiesa di Riva fu costruita dal 1725 al 1730, probabilmente per emulazione con la comunità di Campertogno, ed è forse l'esempio più felice di questo innesto del barocco sulla tradizione valsesiana (*Tav.* 2).

L'imitazione da Campertogno non solo è visibile in molti elementi singoli, per esempio nelle due cappelle laterali più vicine all'ingresso, ma agisce sull'impostazione generale liberandola dalla successione uniforme delle campate, e proponendo il problema dell'edificio come un tutto unitario da organizzare liberamente. È naturale che non sia accettato il concetto, espresso a Campertogno, di fare della navata un unico ambiente, simmetrico nei due sensi, e l'organismo sia pensato sempre come una successione di parti in senso longitudinale, ma gli episodi spaziali sono differenziati e complementari, e quindi organicamente connessi. L'aspetto fondamentale di questa connessione è il graduale arricchirsi dei motivi dall'ingresso verso il fondo, sottolineato dalla gradazione delle sorgenti luminose, scarse all'inizio, ampie e abbondanti nella parte terminale.

A)





CAMPERTOGNO - ORATORIO DI S. MARIA DELLE GRAZIE

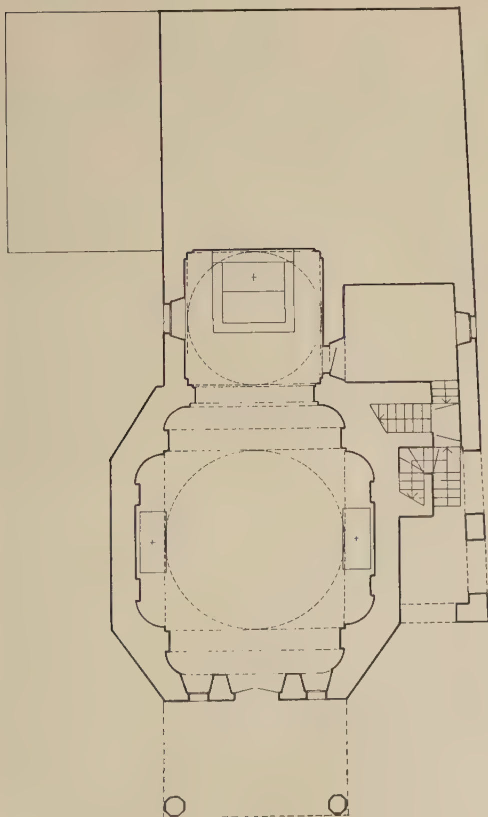
La data della costruzione (1712) è incisa sull'intonaco della lesena sinistra della facciata.

L'interno conserva pressochè intatta la decorazione originale, improntata a grande finezza; il presbiterio è chiuso da una cancellata all'altezza dell'arco trionfale.

All'esterno la muratura è lasciata in vista, salvo che nella facciata, ridipinta in epoca recente; l'ingresso principale e una porta laterale hanno le mostre in pietra scolpita, molto accurate.

La cantoria con l'organo fu aggiunta nel 1848 (notizia dall'archivio parrocchiale) e in quell'occasione fu costruito il corpo secondario con la scala sul fianco a monte.

B)





MERA - ORATORIO DEDICATO ALLA MADONNA

Si tratta di un oratorio d'alta montagna, congiunto a una specie di ospizio, e situato al centro di un complesso di pascoli estivi, e di baite abitate solo temporaneamente.

Mancano i documenti cronologici, e possiamo assegnare l'edificio al decennio 1750–1760, subito dopo la costruzione della chiesa di Piode.

L'esecuzione è piuttosto rozza; nonostante questo la piccola chiesa è provvista di tutti gli accessori per un funzionamento autonomo (la sacrestia, il pulpito, una piccola cantoria con l'organo).

Il portico anteriore, con i due sostegni ottagonali, è forse un'aggiunta più recente; la decorazione interna è stata certamente rimaneggiata più volte.

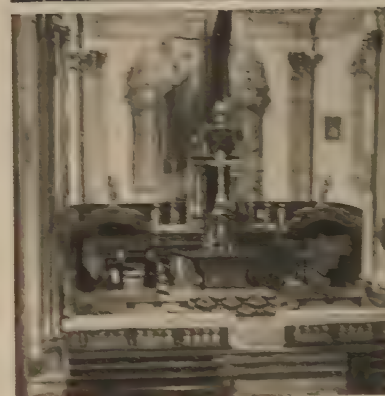
1 2 3 4 5 10m

MURATURA DEL 1565

MURATURA DEL 1661

MURATURA DEL 1725-1730





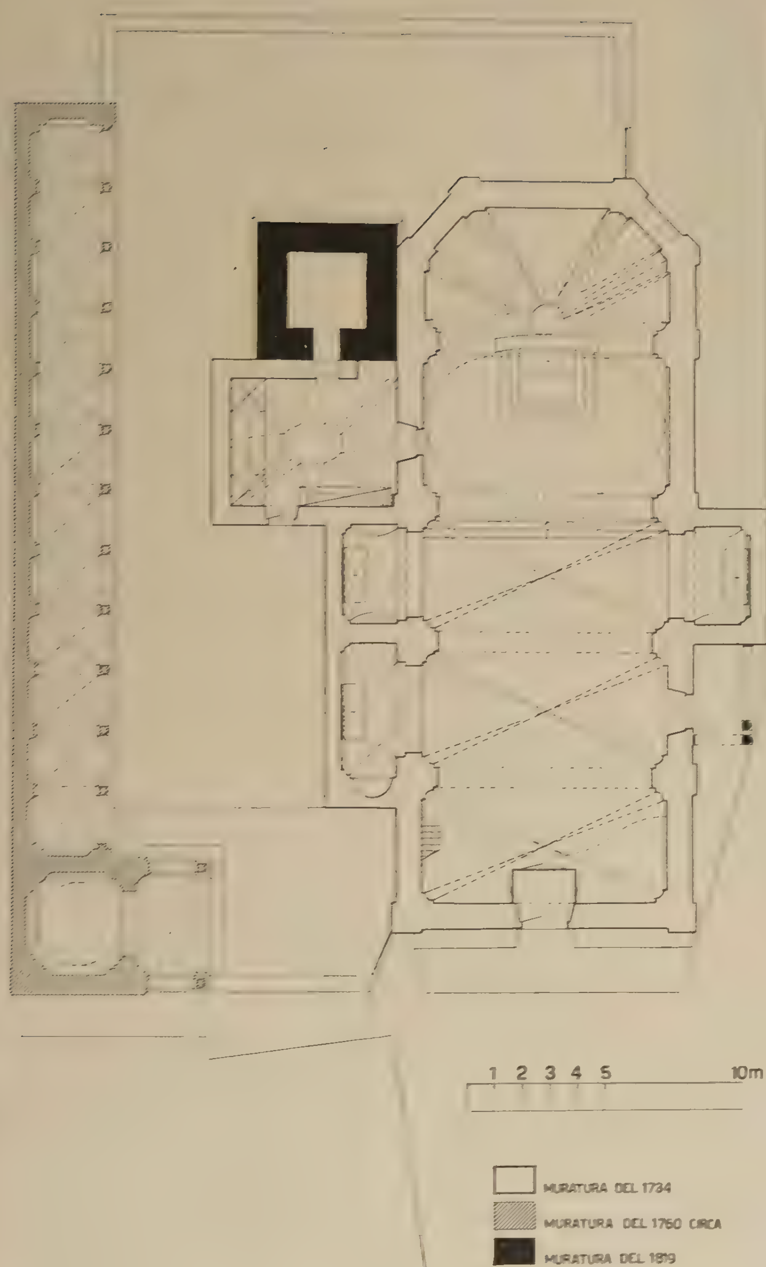
RIVA VALDOBBIA – CHIESA PARROCCHIALE

Il problema della chiesa di Riva è stato studiato monograficamente in un articolo del *Bollettino storico* della Provincia di Novara (1948, n. 1, p. 27: L. Benevolo, *La chiesa parrocchiale di Riva Valdobbia*).

Sul luogo attuale esisteva una costruzione del 1473 (la data è incisa su un blocco parzialmente incorporato nelle fondazioni del campanile minore), di cui non resta alcuna traccia. Nel secolo XVI fu costruita una chiesa del solito tipo tardo-gotico, provvista di un campanile (la data 1565, scolpita sul portone, indica probabilmente la fine dei lavori); la facciata è interamente occupata dall'affresco di Melchiorre d'Enrico, eseguito nel 1597, (che ho pubblicato su: *L'Arte*, aprile 1943). Nel 1661 fu aggiunto un secondo campanile più alto.

La ricostruzione della chiesa fu inizita nel 1725, e condotta a termine nel 1730 (data dipinta sulla mostra della finestra di facciata), rispettando la muratura dell'antica fronte e i due campanili.

La decorazione interna e le suppellettili furono eseguite nel corso del '700, e sono rimaste fortunatamente intatte; le pitture (di Carlo Borsetti e Pietro Camaschella [8]) furono fatte attorno al 1730, l'altar maggiore in marmo nel 1749, il pulpito e gli stalli del coro nel 1760, l'organo nel 1767; nel 1810 i fratelli Avondo di Balmuccia restaurarono l'affresco di facciata, ed eseguirono le pitture presso il fonte battesimale.







MOLLIA – CHIESA PARROCCHIALE

La chiesa parrocchiale di Mollia fu fabbricata ex novo (poichè la parrocchia fu istituita solo nel 1722) e terminata nel 1734 (data dipinta all'esterno sull'abside). La costruzione è evidentemente influenzata da Riva, ma l'organismo è assai più povero e sommario, e quindi i legami vanno cercati piuttosto nell'esecuzione che nella progettazione.

Il portico che circonda l'ex cimitero è più tardo, è decorato con gli affreschi di Lorenzo Peracino, eseguiti nel 1754 (notizia del RAVELLI, p. 494), e di Antonio Orgiazzi, 9) ed esistono ragioni stilistiche per considerarlo posteriore alla chiesa di Piode (1748); possiamo quindi assegnarlo al decennio 1750–1760.

Il campanile è stato aggiunto nel 1819 (data dipinta all'esterno della cella campanaria) e probabilmente in questa occasione fu eseguito anche il piccolo portico sopra l'ingresso laterale.

La decorazione interna ed esterna è stata rifatta nel nostro secolo.

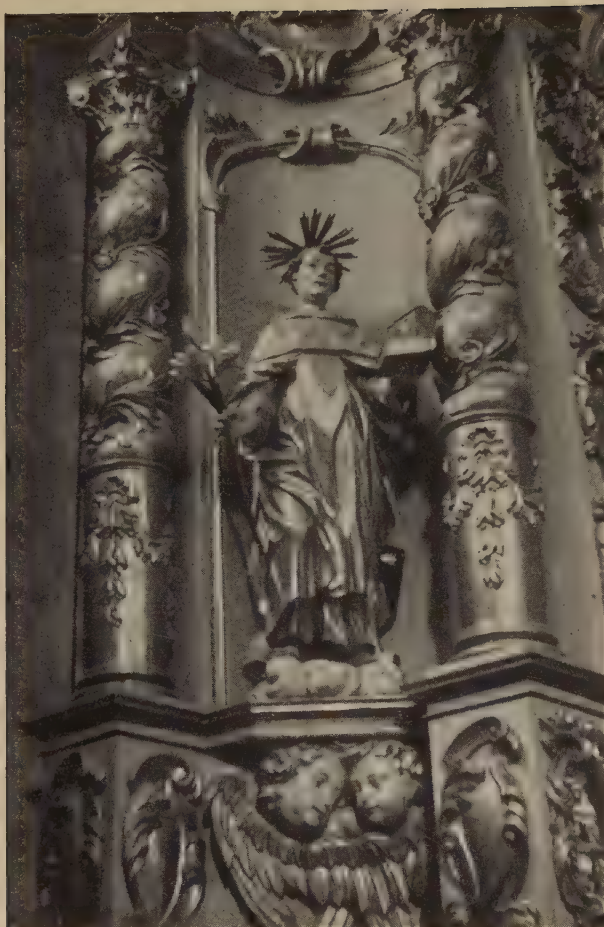


Fig. 2 – Particolare dell'altare della Madonna del Rosario nella chiesa di Riva Valdobbia

Così nel presbiterio viene usata una speciale volta a crociera con angoli arrotondati e doppia intersezione, che d'ora in poi sarà ripetuta frequentemente. Nell'abside i suggerimenti tradizionali e i nuovi apporti si combinano in modo singolarmente elaborato; l'idea di una copertura su base quadrangolare, formata da molte unghie disposte a ventaglio, deriva evidentemente dagli schemi absidali degli oratori; ma qui il rettangolo di base ha i vertici arrotondati, come nelle cappelle minori di Campertogno, e il sistema delle unghie è spartito da due costoloni rastremati che nascono in corrispondenza di due paraste; ne risulta un insieme assai elegante, nonostante alcune incertezze esecutive.

Tuttavia quello ch'è più importante a Riva non è la conformazione astratta dell'organismo, ma l'effetto espressivo concreto, che ci è stato conservato interamente dato che il monumento è l'unico in Valgrande a non aver subìto rifacimenti interni nei suoi due secoli d'esistenza.[2)]

I mezzi d'espressione visivi sono gli stessi tradizionali che abbiamo incontrato a S. Maria delle Grazie di Campertogno: ampie stesure chiare, raffinatissime mezze tinte (le pareti sono di un grigio appena più avvertito delle volte, l'attico è color tabacco chiaro, il cornicione è ombreggiato ancora di grigio), su cui campeggiano i fusti grigio-azzurri delle paraste, i capitelli dorati, gli episodi pittorici dei medaglioni, le inquadrature delle finestre e degli altari, gli arredi in legno dorato o lucidato, i quadri e le suppellettili degli altari; le finestre hanno conservato i serramenti originali, e distribuiscono la luce assai abbondante necessaria per apprezzare la chiarità dell'ambiente. Ma mentre a S. Maria delle Grazie l'effetto resta secco e schematico, qui è animato da una vivace fantasia, e si adatta con disinvoltura all'articolazione geometrica ben più complessa.

La stessa scioltezza si ritrova considerando le parti decorative, per esempio l'altare in legno della Madonna del Rosario, di poco posteriore all'edificio, in cui lo schema consueto degli altari seicenteschi con le quattro colonne tortili è svolto in grandi dimensioni; cromaticamente l'altare è fondato sul contrasto tra le parti dorate, il fondo grigio azzurrognolo e le membra delle statue di colore naturale. È evidente l'influenza delle sculture del sacro Monte di Varallo, però le figure conservano un essenziale valore di completamento architettonico senza molte concessioni naturalistiche, come si vede dalla qualità della modellazione, e dall'uso del colore dorato per i capelli e le vesti, che le pareggia agli elementi architettonici[3)] (*fig.* 2).

Le pitture, eseguite dagli artisti valsesiani Carlo Borsetti e Pietro Camaschella, hanno di per sè uno scarso valore, ma si accordano alla perfezione con l'ambiente, senza mai sopraffare il tranquillo equilibrio di tutto l'assieme per i frequenti intervalli chiari e i colori tenui.

È difficile dire quanto dello spirito barocco torinese sia rimasto in questo edificio; certo, paragonato alle serrate composizioni iuvariane o vittoniane, in cui l'invenzione spaziale investe organismo e decorazione come un tutto unico, questa chiesa valsesiana appare ancora un edificio rigido, legato, e il tono del discorso architettonico appare piuttosto debole. Però questa volta i rapporti con l'ambiente non devono esser considerati di pura dipendenza, perchè la chiesa di Riva testimonia una capacità espressiva autonoma, senza dubbio meno ricca di quella dei maestri torinesi, ma altrettanto valida. In questo senso si può dire che l'apporto della chiesa di Campertogno in Valsesia ha permesso alla tradizione di aumentare il repertorio quanto è bastato per uscire dal suo schematismo, e raggiungere un discorso articolato in cui la coerenza dei mezzi tradizionali non si riducesse a puro conformismo, ma lasciasse campo alla spontaneità e alla fantasia, e quindi all'espressione artistica. Si tratta dunque non di un'appendice del barocco torinese,

ma di uno svolgimento essenzialmente autonomo, su cui l'esempio iuvariano ha agito in senso liberatore.

La chiesa parrocchiale di Mollia (terminata nel 1734) è una costruzione molto più semplice e rozza (quanto alla progettazione; l'esecuzione è sempre correttissima) (*Tav.* 3), in cui alcuni elementi di Campertogno e di Riva sono inseriti in uno schema convenzionale.[4] Poichè questo edificio fu eseguito dallo Ianni nel suo paese natale, dopo le chiese di Scopello, Campertogno e Riva, possiamo pensare che sia stato progettato dal costruttore stesso, a conclusione delle sue esperienze esecutive; in questo caso la progettazione della chiesa rivese spetterebbe a un ignoto artista valsesiano, e forse di Riva stessa, che ebbe contatti con la fabbrica di Campertogno.[5]

Non conosciamo la data della chiesa parrocchiale di Rassa, ma possiamo situarla tra il 1730 e il 1740 (*Tav.* 4). La parte eseguita (il presbiterio e l'abside) è una semplificazione delle parti corrispondenti di Riva, mentre la navata fu aggiunta nel 1810, e per il desiderio di restar fedele al prototipo rivese [6] riprende apertamente tutte le particolarità del modello, compreso l'ingombro parziale del campanile nella navata che a Riva era determinato da ragioni accidentali.

La chiesa di Piode è alquanto più tarda (finita nel 1748) e compositivamente è più vicina a Campertogno, per l'intento di considerare la navata come un elemento spaziale unico (*Tav.* 5); ciò è attuato con una specie di quadriconco, in cui le " conche „ hanno la consueta pianta appiattita, col fondo rettilineo e gli angoli arrotondati. La cupola è ellittica, e così il sistema risulta allungato in senso trasversale; la pianta delle due conche maggiori è deformata, cosicchè l'arcone d'ingresso è maggiore di quello verso il fondo, e la dissimmetria produce un marcato effetto prospettico.

All'esterno, come al solito, l'organismo è inviluppato da un perimetro poligonale. L'esecuzione è eccellente, e anche più spregiudicata che nelle opere dello Ianni. Così mentre il costruttore molliese si era sempre preoccupato di avere la linea di gronda del tetto alla stessa altezza tutt'intorno (ed era stato costretto, a Campertogno e a Riva, a rialzare il colmo del tetto in corrispondenza della parte più larga dell'edificio, con un curioso andamento a schiena d'asino), qui a Piode il colmo è sempre orizzontale, e la gronda segue l'intersezione delle due falde con le pareti producendo singolari effetti volumetrici.

Anche qui, come a Scopello, si conserva il presbiterio dell'antica chiesa seicentesca, probabilmente per le stesse ragioni di economia e di comodità esecutiva.[7] Campertogno, Mollia e Piode sono state molto alterate dalle decorazioni interne ottocentesche e recenti (che sono ben lontane dalla raffinatezza dei finimenti settecenteschi) e soprattutto dall'applicazione, pochi anni fa, delle vetrate colorate che guastano



Fig. 3 – Una formella della porta d'ingresso della chiesa di Piode

totalmente le condizioni di luce e distruggono buona parte degli effetti architettonici. Abbiamo perduto così alcuni tra i più raffinati ambienti cromatici e decorativi del barocco piemontese, che ci consentirebbero di precisare in concreto i giudizi, necessariamente incompleti, sugli organismi astratti.

Lo schema del quadriconco di Piode ebbe parecchie imitazioni in scala ridotta; lo ritroviamo nella cappella mortuaria annessa alla chiesa di Mollia (circa 1760) in una delle cappelle laterali di Scopello, e nell'oratorio della Madonna di Mera, posto a 1500 metri in un alpe sopra Scopello (*Tav.* 1 *B*).

Questo oratorio è una costruzione artigiana e alquanto imprecisa, tecnicamente, eppure è uno dei prodotti più vivi e spontanei di questo periodo; il nitidissimo schema planimetrico è realizzato impeccabilmente sia all'interno che all'esterno (con lo stesso andamento delle falde del tetto che abbiamo notato a Piode), e si connette con disinvoltura al fabbricato dell'ospizio in cui è parzialmente incorporato.

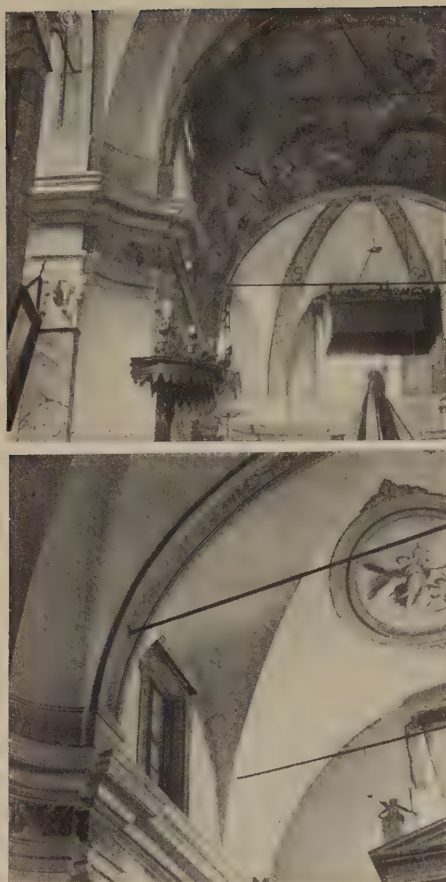
Dopo il 1750 in tutto il territorio della Valsesia superiore troviamo diffusi alcuni aspetti delle esperienze architettoniche barocche così vive in pianura, per l'operosità di Vittone e dei suoi seguaci. In questa attività più vasta i lineamenti del movimento circoscritto sorto attorno a Campertogno si perdono a poco a poco, e alcuni elementi morfologici passano nel linguaggio più generico del tardo barocco valsesiano, che vedremo più avanti.

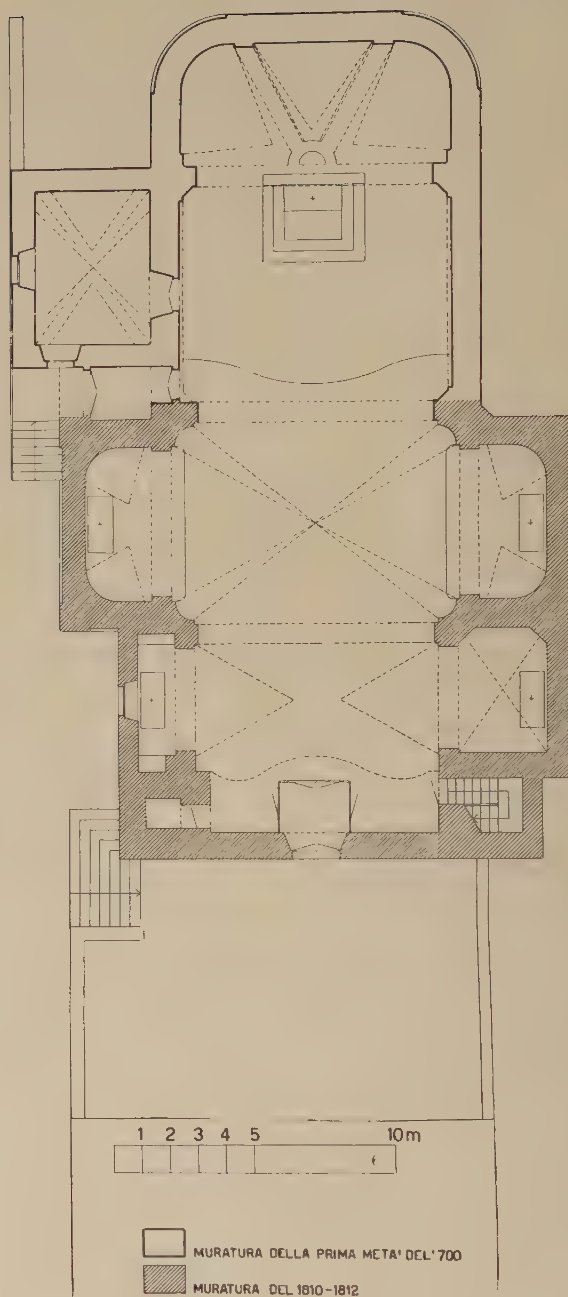
LEONARDO BENEVOLO

1) In *Palladio*, ottobre–dicembre 1951, I, p. 165.

2) La conservazione delle decorazioni e dei finimenti originali è merito dell'attuale arciprete, don Andrea Bignoli, che restaurò nel 1939 gli affreschi di facciata e della cupola, ma non permise alcuna alterazione ai lineamenti dell'edificio.

3) Gli scultori in legno più reputati di questa regione provenivano da Campertogno e da Piode, che difatti conservano nelle





RASSA - CHIESA PARROCCHIALE

Secondo il Ravelli (p. 467) e il Romerio (p. 36), la chiesa primitiva di Rassa (probabilmente del solito tipo tardo-gotico) fu costruita nel 1623, e non ne resta alcun avanzo, salvo il portale inglobato nella nuova facciata, e recante quella data scolpita.

La chiesa attuale comprende due parti:

1) Il presbiterio e l'abside, costruiti probabilmente nel decennio seguente all'esecuzione della chiesa di Riva, cioè tra il 1730 e il 1740; la volta a vela sopra l'altar maggiore è decorata con un affresco di Antonio Orgiazzi.

2) La parte anteriore, ricostruita dal 1810 al 1812, è documentata da una lapide posta sul fianco, con questo testo:

" Veteri templo sanctae Cruci dicato vetustate collabente popolus Rassae anno MDCCCX novum excitabat paroco Ioan. Andr. Andoli ex Ripa primum lapidem ponente quarto nonas maias collatis D nummis argenteis Petro Ioan. Viotti viro patricio benemerenti quod reaedificatum ipse paroch. laetante populo solemniter benedicebat die IX augusti anno MDCCCXII,,.

(Il Ravelli, a p. 467, dà la versione seguente: " Ma un grave incendio la rovinò al principio del secolo scorso, lasciandovi salvo solo il presbiterio e poco più. La munificenza del parroco ..., di Pietro Giovanni Viotti ed il concorso del popolo tutto permise che la chiesa venisse nuovamente ricostruita dai cancelli in giù,,).

La fatiscenza dell'edificio, accennata nella lapide ottocentesca, farebbe supporre che nel '700 sia stata costruita solo la parte absidale oggi visibile, conservando la navata della chiesa seicentesca, come era accaduto in altra occasione a Campertogno; e che nel 1810 l'antica navata, per semplice fatiscenza o rovinata da un incendio sia stata demolita e sostituita con l'attuale. Anche la circostanza dell'incendio, del tutto eccezionale nella nostra regione, fa supporre che si sia trattato di un'aula del tipo tardo-gotico a copertura lignea.

Gli affreschi della parte ottocentesca sono di Giovanni Avondo.

PIODE – CHIESA PARROCCHIALE

Nell'attuale edificio distinguiamo quattro parti:

1) Il presbiterio, con la sacrestia appartenente a una chiesa del tardo '600.

2) Il corpo della chiesa, costruito nella prima metà del '700, e documentato da una lapide posta all'interno del presbiterio, con questo testo:

" Templum hoc divo Stephani protom., in MDCCXLVIII completum D D Iacobus Philippus Gentile episcopus novariensis an. MDCCCXLV sacrabat... ,,.

L'affresco della facciata, e due dipinti all'interno sono di Antonio Orgiazzi (LANA, p. 156).

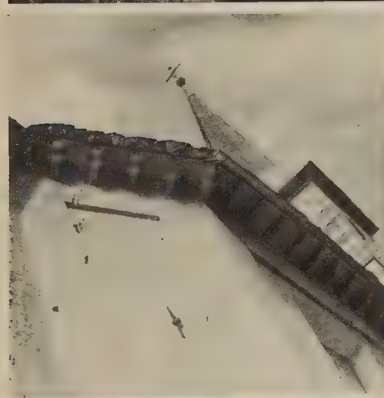
3) Il campanile, costruito nel tardo Settecento, che presenta parecchie analogie col rifacimento del campanile di Scopa, avvenuto nel 1770.

4) Il ripostiglio sul fianco a monte, aggiunto in epoca recente.

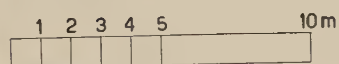
La decorazione interna e l'intonaco della facciata sono stati rifatti a più riprese; il pavimento di marmette è del 1950.

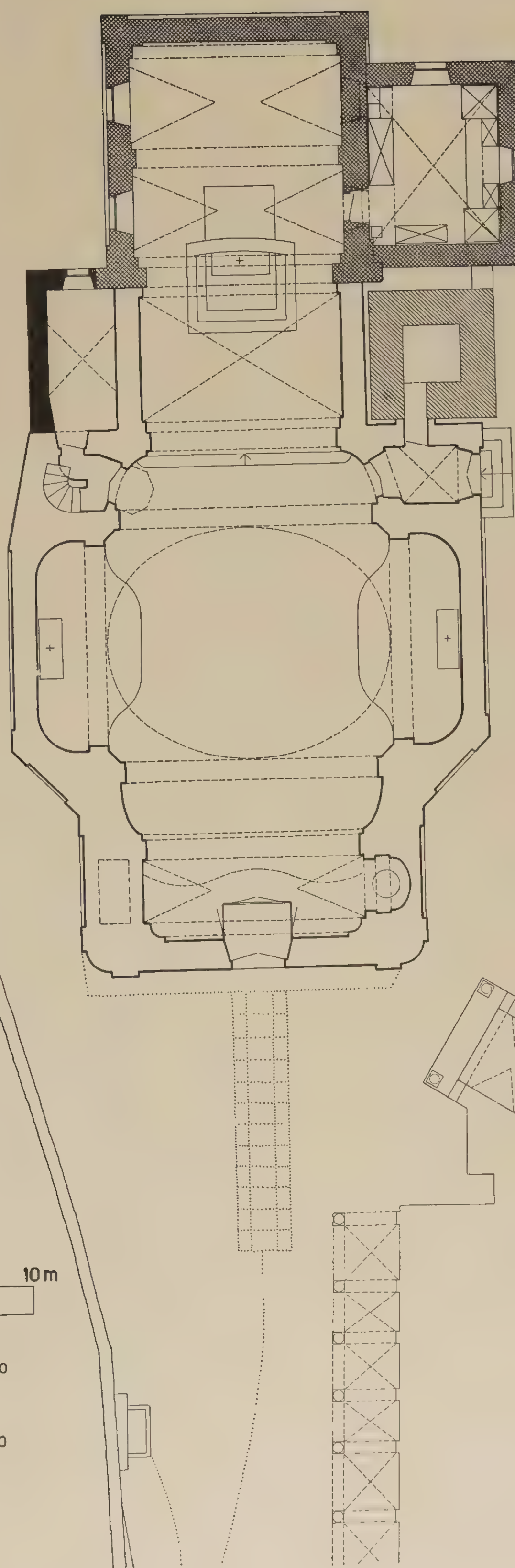
La chiesa contiene splendide opere in legno, e soprattutto il portone d'ingresso e l'arredamento fisso della sacrestia (*fig.* 3).











MURATURA DEL TARDO '600

MURATURA DEL 1748

MURATURA DEL TARDO '700

MURATURA RECENTE

chiese parrocchiali le migliori opere di falegnameria di tutta la valle.

In questo periodo erano attivi G. Giacomo Guala di Mollia e Luca Martello di Campertogno, di cui sappiamo che eseguirono l'altare in legno della chiesa di Alagna (G. LANA, *Guida a una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840, p. 184); il Lana ricorda poi a p. 181 G. Giacomo Guala–Molino, morto nel 1739, e il padre G. Maria. Sull'altare in legno della Madonna del Rosario non esistono documenti diretti, ma può essere assegnato al decennio 1730–1740; un inventario del 4 luglio 1741 lo descrive già completo: " Dalla parte del Vangelo... vi è l'altare della B.ma Vergine del Rosario con sua Incona di Legno dorata con la statua della B.ma Vergine col Bambino Gesù in braccio in mezzo a detta Incona... e suo uscio con suo vetro davanti in doi pezzi... con due statue laterali una di S. Domenico, ed altra di S. Caterina da Siena di legno dorato ,,. (Arch. parr. Vol. II, fasc. I, n. 12) (*fig.* 4).

4) La parrocchia di Mollia fu istituita nel 1722, staccandola da Campertogno (G. ROMERIO, *Pievi e parrocchie in Valsesia*, Novara 1927); tuttavia per la grande vicinanza dei due paesi, meno di due chilometri, conservò stretti rapporti culturali con la sede più antica.

5) I documenti sulla fabbrica di Campertogno ci conservano parecchi nomi di maestri ed esperti edilizi rivesi che ebbero contatti con il cantiere dello Janni: 19 febbraio 1725.

G. Pietro Morcha di Muro della Vogna (Riva), assieme a G. Antonio Marcha dalla Grampa (Mollia), esprimono la loro opinione sui punti tecnici di controversia tra lo Janni e i fabbricieri, per il cedimento dell'angolo settentrionale dell'edificio. 23 ottobre 1725.

Antonio Verno di Riva esprime, per richiesta dei committenti, la sua opinione e alcune critiche sul tetto della chiesa. 1 dicembre 1728.

Nuovo parere di Pietro di Giacomo e Michel Angelo Verno sul " coperto ,, (cioè sul tetto) dell'edificio.

G. LANA, nella *Guida cit.* dà notizia di altri architetti rivesi della famiglia Gabbio: Michele (nato all'inizio del secolo XVIII, e attivo in Francia), Giacomo Antonio (morto nel 1792, e autore del ponte di Agnona, di notevole importanza tecnica, finito nel 1786), e Pietro Antonio (1762–1824) attivo nella città di St. Etienne. Il THIEME BECKER ricorda un " Gabbio Jean Michel, Architekt in St. Etienne (Loire) geb. in Piemont am 15 settembre 1788, + 1852 ,,.

6) La lapide murata all'esterno della parte ottocentesca ricorda che il parroco era di Riva: " Ioan. Andr. Andoli ex Ripa ,,.

7) Normalmente per la ricostruzione delle chiese parrocchiali settecentesche si cominciava a demolire la navata dei vecchi edifici: la costruzione delle nuove strutture cominciava dalla facciata, e si eseguiva la nuova navata lasciando intatto il vecchio presbiterio, che continuava a funzionare. Solo all'ultimo momento si demoliva il presbiterio, per ultimare l'edificio, utilizzando frattanto per le funzioni sacre gli altari laterali della navata.

Questa vicenda è ben illustrata dal seguente documento, relativo alla chiesa di Riva:

" Ill.mo e Rev.mo Sig.re (si tratta di una supplica al Vescovo di Novara), Li parochiani della Riva servi iumulis.mi di V. S. Ill.ma e Rev.ma havendo reedificato conforme il disegno essibito et approvato la nave della loro Chiesa parochiale, et ultimamente voltata, ne puotendola stabilire in tutto senza atterare il coro vechio; pregano la buontà di V. S. Ill.ma e Rev.ma voler delegare il loro Rev.o S.r Cur.o Pro Vic.o For.o Pietro Prato di benedire li altari laterali ancorche rustici, accio in essi si possa offiziare nel tempo che si fabricherà il coro, per non esser ivi orattorio capace ne meno della quarta parte del popolo; come anche di delegare il medemo (deformazione dialettale per " il medesimo ,,) a benedire la prima pietra del coro che sperano fabbricare. Il che sperano ,,.

Segue il decreto, " 27 februarii 1728 ,,. Arch. Parr., vol. I, fasc. 2, n. 12.

Talvolta la situazione transitoria della nuova navata accanto al vecchio coro si prolungava per parecchi anni, come a Campertogno dal 1725 al 1731 (infatti un inventario del 25 agosto 1728 descrive così la costruzione: " La fabrica della chiesa par.le... si è riedificata. Resta ancora il choro vecchio qual anche in breve si spera di riedificarlo) ,,. Altre volte invece (a Scopello, a Rassa e a Piode) questa situazione restava definitiva, e la nuova navata era costruita appunto per connettersi al vecchio presbiterio. Un caso singolare è quello della chiesa parrocchiale di Rima (1687–1706), in cui tutto un oratorio della metà del '600 è rimasto inglobato nella nuova costruzione, tagliandolo con un muro all'altezza dell'arco trionfale, utilizzando la navata come presbiterio per la nuova chiesa, e l'antica abside come sacrestia.

8) Carlo Borsetti (nato al principio del '700 a Boccioleto, morto nel 1760); notizie sul *Thieme Becker*, IV, p. 377, sul LANA, p. 224, e sul RAVELLI, p. 384.

Su Pietro Camaschella manca ogni dato biografico.

9) Antonio Orgiazzi (nato a Varallo nel 1725); notizie sul *Thieme Becker*, XXVI, p. 45, e sul RAVELLI, p. 257. È padre di un altro pittore, anch'esso di nome Antonio, di cui parla il LANA a p. 136.



Fig. 4 – Il coronamento dell'altare della Madonna del Rosario, nella Chiesa di Riva Valdobbia

BENEDETTO ALFIERI
E L'ARCHITETTURA DEL '700 IN PIEMONTE

VITTORIO ALFIERI dice fra l'altro dello zio Benedetto nella *Vita scritta da esso* "Tra molte altre cose, io argomento quella sua passione smisurata per l'architettura dal parlarmi spesso... del divino Michelangelo Buonarroti... Egli aveva fatta gran parte della vita in Roma; era pieno del bello antico; ma pure poi alle volte nel suo architettare prevaricò del buon gusto per adattarsi ai moderni,,. [1]

Nel complesso dunque, salvo qualche deviazionismo (l'amore per Michelangelo, bestia nera del Milizia, le " prevaricazioni del buon gusto ,,), un " romanista ,, precursore del neoclassicismo. Un successivo biografo ottocentesco, il Paroletti [2] ribadisce tale caratterizzazione storica.

In tempi moderni, assai poco ci si è occupati di Benedetto Alfieri: una sintetica monografia dello Chevalley, [3] alcuni studi locali. Il Brinckmann stesso, pur nella sua ampia rivalutazione del barocco piemontese, [4] e pur con fondamentali notazioni sulle opere essenziali dell'architetto, lo sacrifica a Bernardo Vittone. Ed è singolare il fatto che l'impostazione storica ottocentesca fondamentalmente non muta: l'Alfieri diventa l'ultimo rappresentante degli architetti (Vitozzi, Guarini, Juvarra, Vittone) che avrebbero in tempi e fasi successive " importato ,, il barocco romano a Torino. [5] Alcuni aspetti dell'attività dell'architetto possono certo giustificare una tale impostazione: ma è ingiusto ed errato sia ignorare la preziosa notazione del nipote su Michelangelo, sia soprattutto il non vedere concretamente riflessa nelle sue opere essenziali la tradizione piemontese, autonoma e tipica. Soltanto in questo modo possiamo giustamente riconoscere negli aspetti classicistici dell'architettura alfieriana, non tanto un residuo di " romanismo ,, quanto un allinearsi, sulle orme del Juvarra, alle nuove prospettive dell'architettura a metà del '700 in Italia e fuori. Il non fermarsi insomma puramente e semplicemente su posizioni rigorosamente tradizionali e " piemontesi ,, , come Bernardo Vittone.

Dopo la dimora romana nei primi ventidue anni di vita (1700–1722), il periodo di studi legali nel Collegio dei Nobili a Torino (e la vita fra le cupe mura guariniane, fra quel mattone in vista che accenna a leggi statiche e ad accensioni fantastiche decorative nel medesimo tempo, non può non aver impressionato la latente fantasia creativa del giovane) e l'attività legale ad Asti, la prima interessantissima opera certa [6] ripropone, sotto esteriori forme juvaresche, la lezione di Guarino Guarini: Palazzo Ghilini ad Alessandria (1730).

Del Juvarra sono i primi progetti di questo palazzo, verso il 1720 (Sacchetti): il Brinckmann ne ha pubblicato i probabili schizzi per la facciata [7] (*fig.* 1). Dal secondo discende la realizzazione dell'Alfieri. Una corretta facciata classicheggiante dell'ultimo Juvarra, sul tipo di Palazzo D'Ormea a Torino: due ordini, scompartiti da paraste, finestrone centrale a nicchia concava, ricordo borrominiano, con paraste binate ai lati che rompono il cornicione e vanno a reggere il frontone spezzato e lo stemma. Prevalente direttiva orizzontale dell'insieme in dinamico contrasto con il tendenziale verticalismo del complesso centrale portale–finestrone. La facciata è risolta quindi sul piano, non in profondità: d'altra parte si tratta di uno schizzo, non esente dalla barocca "bravura ,, tipica di quello straordinario disegnatore che fu Filippo Juvarra.

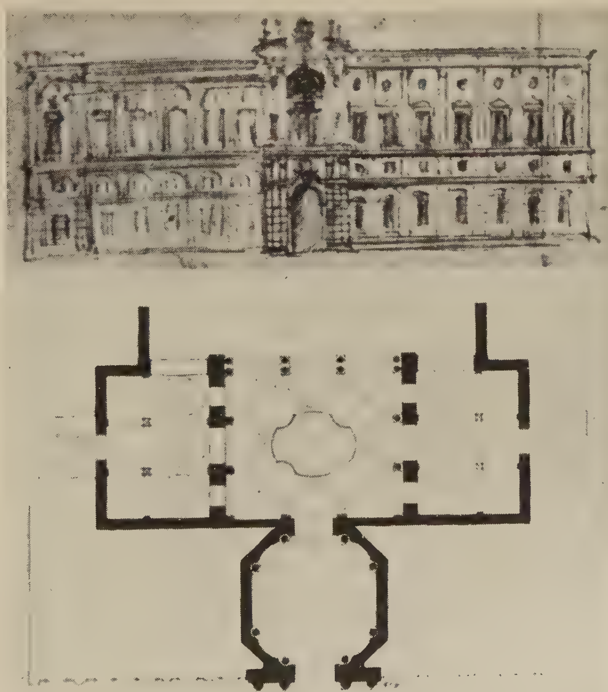


Fig. 1 – Palazzo Ghilini in Alessandria – Probabile schizzo del Juvarra per la facciata e pianta dell'atrio (*dal Brinckmann*)

Nella realizzazione alfieriana balza invece all'occhio immediatamente la " massa ,, dell'edificio, nel suo valore plastico–volumetrico (*fig.* 2). Nessun contrasto, se non quello, staticamente logico, fra la pesantezza portante del primo ordine, basso, a



Fig. 2 – Alessandria, Palazzo Ghilini – Facciata

ed essenziale per una comprensione totale del Barocco piemontese.

Nella facciata, dunque, di Palazzo Ghilini, attraverso il pimitivo impianto juvaresco già traspaiono altri climi, di altri maestri: la grande lezione di Guarino Guarini trionfa in assoluto nel complesso d'entrata.

Un ambiente d'ingresso, rettangolare ad angoli smussati, preparazione spaziale e direzionale all'aprirsi ampio e luminoso dell'atrio vero e proprio — questo, praticamente privo di veri limiti parietali, è separato dal giardino unicamente da due colonne binate, e, dagli ambienti laterali, da due pilastri per parte con colonne addossate — infine gli " spazi ,, laterali, leggermente sopraelevati, che preludono [8] ai due agili scaloni, creando un nuovo asse direzionale perpendicolare a quello originario.

Il primo vestibolo, nel dimensionamento, nell'eliminazione di ogni angolatura troppo determinante, nel vibrante gioco delle superfici sferiche degli intradossi, della piccola cupola a bacino, tende a dirigere l'occhio e il passo verso l'arcone che introduce nell'atrio, lasciando piena e aperta la vista verso l'attrazione di spazio e di luce del giardino. La cortina di mattoni in vista crea e *dipinge* le superfici curvilinee o sferiche dal basso verso l'alto, sino alla soluzione decorativo–strutturale della volta a bacino, a corona concentrica di mattoni, che conchiude lo spazio con una suggestiva sensazione di indeterminatezza dinamica.

Dopo il chiaroscuro plastico–pittorico del vestibolo, la spaziosa luminosità dell'atrio, del tutto illusoria, il cui " limite ,, è lasciato alla sensibilità di chi si sente nello spazio non limitato dalla materialità delle pareti ma nascente dalla perfetta determinazione delle proporzioni fra il quadrato di pianta, l'altezza dei pilastri e colonne e la volta a crociera fortemente ribassata. Ancora una volta il mattone in vista esprime la struttura, la *forma* dello spazio creato, determinando nel contempo un complesso sistema decorativo.

Gli angoli della volta e le mezzarie delle curve d'imposta dei dodici archi parietali di sostegno (tre per lato del quadrato) sono lunettati, formando al centro una specchiatura cruciforme: strati rilevati e intonacati incorniciano pittoricamente le superfici sferiche. Al di sotto di esse, noi sentiamo dinamicamente vibrare la struttura (mentre nel vestibolo esse si identificavano con la struttura), le forze statiche contrastanti, obiettivate nelle quattro cortine in vista corrispondenti agli spicchi della volta che si incontrano al centro.

paraste e colonne doriche, e lo slancio lineare del secondo, dalle snelle paraste corinzie: le paraste ai lati del finestrone si allineano alle altre, la linearità del cornicione è intatta. Non solo, ma l'inserimento fra questo cornicione, già di per sè forte e risentito, e il secondo ordine, di una fascia sufficientemente alta di finestrini della soffitta, ellittici, dal profilo rilevato, e di mensole reggicornicione, di robusta plastica, alternate, serra nettamente verso l'alto l'insieme.

Anche la soluzione dei due angoli della facciata accenna a valori plastici, in profondità; gli angoli sono addirittura elisi dal curvarsi del piano della facciata verso i fianchi, in una superficie continua, plasticamente esaltata dal mattone in vista: al di sotto delle lesene dei fregi delle cornici delle colonne del balcone in pietra, o in intonaco imitante la " nobiltà ,, della pietra, al di sotto del bagaglio decorativo classicheggiante importato da Roma, appare in primo piano il forte essenziale volume strutturalmente espresso dalla cortina di mattoni in vista, dal prevalente " colore ,, grigio bruno tipicamente piemontese.

Assieme alla lezione del Juvarra, e quasi al di sotto di essa, si fa strada la tradizione dei Castellamonte, del Guarini. E in effetti, dei caratteri, degli aspetti del barocco piemontese, complessi, talora apparentemente contraddittori (Guarini e Juvarra), prevarrà or l'uno or l'altro nell'opera dell'Alfieri, varia di temi e di aspetti anche perchè espressione di una personalità non eccezionale e quindi variamente influenzabile. Opera, quindi, di relativo " valore ,, , ma interessantissima

Gli spazi laterali che introducono alle scale hanno una fondamentale funzione unitaria: esauritosi nell'atrio l'asse direzionale dal portone al giardino, un altro se le forma, dall'atrio alle scale (organica penetrazione nell'intimo dell'edificio). Tuttavia questi spazi sono coperti da due serie collegate di volte, tre a cupola ellittica (verso l'atrio), tre a botte (verso le scale), ad archi volanti. Nessun pilastro, nessun fusto di colonna: è impulsivo il pensare al tardo gotico, al "perpendicular style", di Wells e di Cambridge, e, successivamente, ai singolari interessi stilistici del Guarini. Ma qui, come nelle cupole di San Lorenzo e della Sindone, il gioco decorativo degli archi in vista è superato dalla determinazione di spazi che da essi si ottiene.

L'Alfieri vuole "rompere" questi ambienti laterali, articolarli, perchè non contrastino con il valore di nodo centrale, fondamentale, che ha impresso all'atrio vero e proprio, e d'altra parte questa articolazione deve essere soltanto accennata, illusoria, per conservare l'unitarietà degli ambienti stessi. Le forme, forse di lontana origine gotica, creano un'"illusione" prettamente barocca.

Secondo il Paroletti (e chi altri si è occupato dell'architetto ha continuato a riprodurre la notizia) Palazzo Ghilini rappresenta un colpo di fortuna per l'Alfieri: Carlo Emanuele III vi si ferma nel 1736, ne rimane ammirato, affida subito all'Alfieri la costruzione del teatro Regio, già affidata al Juvarra, morto a Madrid proprio in quell'anno (costruzione che avviene nel 1738-40), e nel 1739 nomina la sua "scoperta", di tre anni prima, Primo Architetto di Corte. Tutto questo ha un sapore, quanto meno, "ufficiale", adatto ad esaltare l'intuito di un re che si piccava di cultore d'arte e soprattutto d'architettura.

In realtà è più logico pensare a precedenti rapporti, da allievo a maestro, fra il giovane nobile, protetto dal re (ce lo dice il Paroletti stesso), e il Juvarra nell'ultimo trionfale, aulico periodo della sua vita, "architetto di principî e principe degli architetti". D'altra parte, è certo da sistemare in questi anni, fra Palazzo Ghilini (1732) e la nomina di Corte, in gran parte se non totalmente, l'attività "provinciale" dell'architetto nel Piemonte Meridionale, [9] che giustificherebbe la decisione del re su di una base più ampia che non quella offerta soltanto da Palazzo Ghilini.

Prova ne sia che l'Alfieri, prima della nomina reale, è richiesto di consigli e disegni dal Santuario di Varallo Sesia, secondo un'annotazione del "Libro dello Speso", in data 10 maggio 1739: [10] soltanto una fama già ben ampia e solida poteva allora arrivare sino agli estremi confini del regno. L'opera a cui si riferisce l'annotazione, l'altar maggiore sopraelevato, a esedra, è generalmente attribuita, assieme alla parte interna della chiesa, al vercellese G. B. Morondi: anche se la prova fornita dal documento citato non è definitiva a favore di un'attribuzione all'Alfieri, certo l'altare presenta (oltre a notevoli analogie con i disegni del Juvarra di altari e cibori) un amore per il semicerchio concavo — o almeno una preferenza per esso — che profondamente caratterizzerà la parrocchiale di Carignano.

Il Sacchetti ci parla di un progetto del Juvarra per il Teatro Regio del 1733: la data di tale progetto, assai avanzata, e la rapidità della costruzione, fanno pensare ad una prevalente paternità del messinese; d'altronde in vari altri casi l'Alfieri terminerà le opere del predecessore. Anche se un'incisione pubblicata dal Brinckmann [11] quale progetto del Juvarra non ha nulla a che vedere con ciò che fu realizzato, i disegni stessi, conservati nell'Archivio di Stato di Torino, [12] testimoniano, con il differente colore dell'inchiostro, la preesistenza di un corpo di fabbrica per gli ingressi da Palazzo (il teatro non aveva facciata propria) che finisce per condizionare l'intero sviluppo planimetrico, la semplice elegante soluzione, secondo i modelli canonici correnti, dell'ovale a gallerie molteplici. Soluzione da attribuire dunque fondamentalmente al Juvarra.

All'Alfieri, certo, il merito della ricchezza ed eleganza decorativa e della perfezione tecnica (acustica,

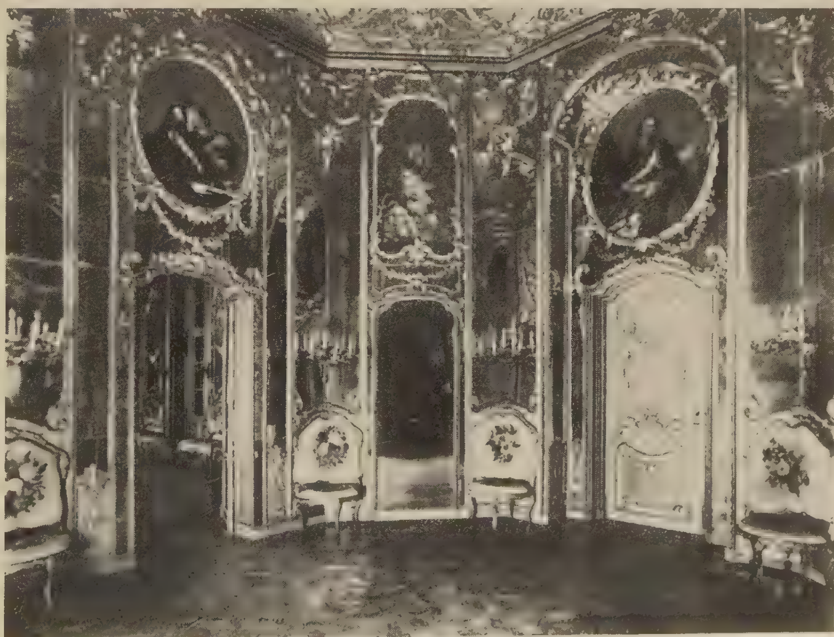


Fig. 3 – Ottagono del Palazzo Caraglio a Torino

attrezzatura scenica), tanto lodate dai contemporanei, Milizia compreso.

L'Alfieri decoratore: è l'aspetto più noto, già il nipote lo sottolinea. Con i dovuti limiti, ciò è legittimo, stilisticamente e storicamente esatto, sia in funzione dell'architetto (che da acuni " interni ,, è intimamente e perfettamente definito) sia in funzione dell'architettura del '700, in cui per la prima volta troviamo l'" interno ,, totalmente e modernamente inteso, luogo di sensibili e intimi rapporti dell'uomo non più soltanto con lo spazio architettonico, ma anche con ciò che lo caratterizza e talora lo condiziona, la decorazione, l'arredamento.

A parte qualche ricordo (proprio nel Teatro Regio) dell'opulenza romana del Bernini, specie nel frontone, con i due angeli reggenti lo stemma, e negli stucchi (amorini reggenti una cortina) tra frontone e soffitto, il punto di partenza dell'Alfieri è l'insegnamento juvaresco, nelle incorniciature delle porte, negli stucchi, in tutto il trattamento decorativo della superficie muraria.

Ciò è perfettamente logico: quella vera e propria " scuola ,, di decorazione, che il Juvarra ha creato a Stupinigi, mirabile organizzazione dell'attività collettiva di pittori, scultori, stuccatori, ebanisti (i Cignaroli, il Rapous, il Vanloo, il Beaumont, pittori, il Ladetto, il Collino, il Bernero, scultori e orefici, il Muttone, stuccatore, il Piffetti, ebanista) è passata agli ordini dell'Alfieri, prosecutore dei lavori a Stupinigi e nella Galleria Beaumont (oggi Armeria) a Palazzo Reale.

Se tuttavia confrontiamo ad esempio la decorazione di Stupinigi con uno dei primi " interni ,, dell'Alfieri, poniamo il palco reale al Regio [13], sentiamo una differenziazione, uno stacco, lo stacco fra il pieno, e puro, Barocco e il " rocaille ,, settecentesco.

A Stupinigi, il complesso intersecarsi degli spazi maggiori e minori, il gioco di rapporti anche puramente visivi prospettici fra l'ambiente centrale del salone e gli ambienti radiali minori dei salotti, è ottenuto non solo e non tanto dalle pure superfici parietali, ma dal trattamento di tali superfici, dal loro modularsi al gioco degli stucchi, degli affreschi: esempio massimo, il materiale sfondamento della superficie divisoria fra il salone e alcuni salotti, in corrispondenza alle sovraporte, per cui il prolungarsi dello spazio centrale nei laterali si accompagna ad un inquadrarsi quanto mai decorativo, nelle bizzarre cornici, di particolari " figurativi ,, del salone centrale.

Negli interni dell'Alfieri, notiamo invece una netta e definitiva subordinazione dell'intero complesso decorativo ai limiti murari dati. Nessuna " illusione ,, , nessuna " stupefacente ,, ricerca di qualcosa di diverso e di diversamente inteso dalla realtà architettonica, dal preesistente spazio ben determinato. È l'innestarsi francesizzante, compassato del " rocaille ,, , ponte verso l'assoluta determinatezza geometrizzante del migliore neoclassicismo, sulla meridionale " fantasia ,, barocca del Juvarra, non mai smentita dall'adozione di forme classicheggianti.

I pannelli, i fiori del Rapous e della Gili, le architetture e le scenette mitologiche dei Cignaroli e del Tesio non escono dai loro limiti decorativi, di vivaci zone di colore ritmicamente rispondentisi sul piano: la conchiglia, tema assolutamente tipico dell'epoca, si riduce a grazioso motivo grafico negli angoli, punto di raccordo e di irradiazione del lieve gioco di festoni sulle superfici.

L'influsso francese è assai evidente: se (andato distrutto nell'ultima guerra il Palazzo Morozzo della Rocca, ultimato e decorato dall'architetto nel 1748–54) consideriamo la sala delle riunioni e alcuni salotti minori di Palazzo Asinari, oggi Carpano, che rimangono forse i migliori esempi superstiti, notiamo espliciti rapporti con uno dei maggiori architetti–decoratori del " rocaille ,, , Germain Boffrand. L'irradiarsi dei tralci floreali dalla rosetta centrale agli angoli del soffitto, nella sala delle riunioni, i canestri fioriti, a stucco, sono motivi caratteristici, che trionfano ad esempio nell'Hotel de Soubise, decorato verso il 1735.

Fino a questo punto non si può che sottoscrivere l'affermazione del Brinckmann, il quale ritrova in questi " interni ,, l'unico vero esempio in Italia di " völlige Auflösung im Gerank des Rokokoornaments... unter französischem Einfluss ,,. [14] Ma se consideriamo la " Galleria del Daniele ,,, il Gabinetto di Toeletta e la Cappella Privata della regina nel Palazzo Reale di Torino, o l'Ottagono e la galleria del Palazzo Isnardi di Caraglio (oggi dell'Accademia Filarmonica e Circolo del Whist) (*fig.* 3), ci troviamo di fronte a qualcosa di nuovo e originale, rispetto all'ultimo Barocco italiano come al Rococò francese: l'impiego su scala mai vista, con risultati unici ed originali, degli specchi.

L'uso dello specchio per l'ornamentazione interna è di origine notoriamente veneziana: già trionfa fuori d'Italia nella Galleria detta appunto " des Glaces ,, a Versailles, ideata dal Lebrun (1679–84). Le grandi superfici speculari sono inserite in arcate, mezzo di approfondimento illusorio dello spazio, ma la corretta ritmica classicheggiante delle membrature e l'euritmia dello spazio finiscono per prevalere anche nel gioco delle specchiature.

Nei più tipici interni del '700 francese, nella determinatezza dei piani–limite parietali, proprio gli specchi creano un illusorio intersecarsi di tali piani, ma senza mai perdere nello stesso tempo il loro valore di pannelli parietali coordinati con la restante decorazione. In effetti, un raffinato gioco di pieni reali e di vuoti illusionistici, favorito dalla preferenza per le piante poligonali e circolari.

Soltanto le realizzazioni dell'Alfieri portano alle estreme conseguenze le possibilità accennate facendo dello specchio non più un " mezzo „ decorativo, ma addirittura l'unica " forma „, esclusiva, dello spazio dato. Nella Galleria del Daniele, nell'Ottagono di Palazzo Caraglio, ogni superficie dal pavimento alla volta è ricoperta da piani speculari: pareti, zoccoli, paraste, sovraporte, nella Cappella Privata della regina anche il soffitto. Tali piani sopportano la grafia decorativa degli stucchi, le zone coloristiche dei pannelli dipinti.



Fig. 4 – Progetto per la sistemazione della Piazza delle Erbe a Torino (Arch. di Stato di Torino)

Si entra di colpo in una dimensione fantastica, incalcolabile, nella quale gli elementi " pieni „, solidi, plasticamente e spazialmente determinabili, dalle stuccature alle volte, poggiano illusoriamente sul nulla, o meglio su di una infinità non determinabile di piani. Tuttavia siamo al di là del barocco e della sua " rottura del limite „, dell'illusione dello spazio infinito senza dimensioni, dal soffitto della Sistina sino al Tiepolo stesso, in pieno '700. Qui il limite esiste, anche se rimandato all'infinito: al posto del " pittoresco „ confondersi di elementi plastici pittorici architettonici in un unico fantastico spazio " senza termini „, qui nulla contrasta all'architettonica determinatezza dei piani, anche se l'occhio si perde nel loro ripetersi e intrecciarsi, nei fantastici spazi senza numero da loro creati.

L'attività di decoratore (molte volte scissa dalla creazione architettonica) occupa praticamente tutta la vita dell'architetto e non è facilmente databile: ai lavori di Palazzo Reale, ad esempio, sovraintende ovviamente dalla nomina ad Architetto di Corte, ma ogni ulteriore precisazione appare impossibile. Per Palazzo Caraglio la datazione oscilla fra il 1750 e il 1760; certo appartiene al periodo più fecondo e maturo dell'Alfieri, periodo al quale si debbono i capolavori, la sistemazione urbanistica di Piazza e Via delle Erbe (del Palazzo di Città), la parrocchiale di Carignano, il campanile di San Gaudenzio a Novara.

Degne soltanto di un breve cenno sono le contemporanee opere " ufficiali „ dell'architetto, pienamente sotto l'influsso juvaresco, ma in cui l'esteriore classicismo francesizzante del maestro, da carattere stilistico non essenziale e largamente superato nella larga classicità appresa dal Barocco Romano, si fa valore unico e negativo.

Nel Nuovo Real Senato (oggi Corte d'Appello) iniziato nel 1741 ampliando un progetto originario del Juvarra e terminato nel 1838 dal Michela, nei progetti per una nuova facciata di Palazzo Reale e per l'ampliamento sulle quattro facciate di Palazzo Madama, a prosecuzione di quella del Juvarra, [15] la strada aperta proprio dal Juvarra negli ultimi anni con un'opera come Palazzo d'Ormea (1730) approda fatalmente al cànone del tetto a balaustra coronata da statue e vasi, al classicissimo frontone del Senato, agli ordini colossali, di un palladianesimo che rimbalza da Parigi nella interpretazione di Perrault. Nell'insieme, un'architettura fredda e compassata, fastidiosa, non più barocca nel suo gelo scolastico, non ancora dotata della chiarezza di forme plastiche nello spazio dei grandi neoclassici: architettura " di facciata „, vuota e pomposa.

Altrettanto ufficiale (Regio Viglietto di Carlo Emanuele III dell'8 ottobre 1756, conservato all'Archivio

di Stato di Torino), ma ben più valida, la sistemazione urbanistica di Piazza e Via delle Erbe (*fig.* 4). Con essa, vuoi per il tema stesso e le suggestioni della tradizione, vuoi per intima convinzione, questo singolare architetto che non rifiuta nessuna esperienza si volge a guardare alle spalle del Juvarra e del Guarini stesso, risale alle fonti, alle prime forme manieristico–barocche in Piemonte, di Ascanio Vitozzi e dei Castellamonte. [16)]

Tradizione, fedeltà all'urbanistica della città, alla " forma ,, tipica, profondamente caratteristica delle sue strade, dei suoi portici. Dice il Regio Viglietto: " ... sarà per accertatamente risultarne col tempo non solamente l'effetto di una buona simetria... ma ancora il vantaggio di veder ridotta la sud.ª Piazza d'Erbe... a quel miglior adattamento e struttura, che al comodo del pubblico concorso può essere più convenevole ,,.

Simmetria e funzionalità: con questi principî, certo in nome dei grandi teorici del '500 (di uno dei quali, il Vignola, è allievo), Ascanio Vitozzi crea il " tipo ,, canonico della piazza e della via torinesi, mirabilmente rispondente al " castrum ,, di Augusta Taurinorum. Via Roma, Piazza San Carlo. La piazza è in funzione della via, un allargarsi di questa che non interferisce nel rettilineo tendere verso lontane prospettive, un allentarsi in ampi spazi, di una geometria più approfondita, del ritmo costante delle arcate dei portici, nude e forti, a pilastri o colonne abbinati, appena alleggeriti nelle imposte da occhi circolari. Tutti i successori gli rimangono fedeli, dai Castellamonte al Juvarra all'Alfieri, sino al 1810 di Piazza Vittorio Emanuele. Mirabile esempio di tale fedeltà rimane Piazza delle Erbe, ora del Palazzo di Città. Il palazzo risale al 1659–1663, su progetto del Lanfranchi, architetto locale: ancora manieristico nella forte plastica e nel chiaroscuro del porticato in rustico del pianterreno.

È il " tema ,, che condiziona tutto il progetto, e " attrae ,, a sè anche la Via delle Erbe, con i suoi portici. Non dunque, come altrove, una dinamica continua da incrocio ad incrocio, da rettilineo a rettilineo, pausata ma non interrotta dall'aprirsi delle piazze, verso le lontane prospettive " naturali ,, della collina. La facciata blocca e domina il complesso, intesa in superficie, nel suo valore grafico–figurativo e soprattutto coloristico, ripreso e portato su di un piano di movimento, di ritmo, dai portici della piazza e della via. Mediante i sottopassaggi a portico che, nel progetto, collegano la piazza con Via Dora Grossa (Garibaldi) e con Via della Corte d'Appello — dei quali è stato costruito soltanto il primo — si concilia la viabilità con la conservazione del ritmo serrato e conchiuso dei portici, della progressione di piani di arcate di elementi statici dalla via alla piazza alla facciata.



Fig. 5 – Novara, S. Gaudenzio
Campanile

Tale progressione è ottenuta anche determinando gradualmente l'aprirsi della piazza con una doppia angolazione dei corpi di fabbrica che la delimitano, in cui traspare l'influsso di un primitivo progetto del Juvarra per i quartieri militari all'imbocco di Via del Carmine.

L'ordine del re e il progetto recano la data del 1756: al centro del periodo più felice dell'Alfieri, delle sue opere migliori, superiori alla complessa vicenda di influssi e di preferenze stilistiche che abbiamo esaminato.

Nel 1753 iniziano i lavori per il campanile della chiesa di San Gaudenzio a Novara, nel 1757 quelli per la parrocchiale dei Santi Giovanni Battista e Remigio, a Carignano (e del 1756 è la facciata posteriore di Palazzo Sormani a Milano, che segna l'inizio dell'estremo periodo, classicistico se non addirittura neoclassico, dell'architetto).

Il campanile di San Gaudenzio a Novara e la parrocchiale di Carignano sono l'estremo, fondamentale contributo dell'architetto all'arte barocca, complesse sintesi delle forme elaborate dal '500 al primo '700, differenziate dal diverso porsi nei confronti del fondamentale problema dello spazio.

Il campanile: [17)] forma essenzialmente plastica, compatta, " chiusa ,, , posta nello spazio e non creatrice di spazio, ultima soluzione di un " tipo ,, che si fregia in apertura del nome del Bernini, per passare poi attraverso le elaborazioni del Rainaldi, del Borromini, del Juvarra e degli innumerevoli minori.

Il campanile è nettamente staccato dalla chiesa sia in pianta, sia per le stesse forme plastiche volute

dall'Alfieri in alzato: forse un influsso del progetto del Meissonier per la chiesa di Saint Sulpice a Parigi (1726), celebre esempio di sfrenata fantasia rococò. [18] Su di uno zoccolo quadrato poggia il basamento rastremato nel quale la pianta si trasforma in poligonale mediante superfici a triangolo rovesciato che corrispondono agli angoli dello zoccolo. Tale basamento è rivestito in parte da un bugnato regolare, ad ampie superfici di grande effetto plastico, che ne eccentua il valore di potente blocco autonomo, compatto, nella sua snellezza (un terzo dei 90 metri totali), a reggere la vera torre campanaria, nettamente autosufficiente rispetto alla chiesa.

Essa è sotto il diretto influsso delle realizzazioni del Juvarra, soprattutto i campanili di Superga, senza però dimenticare quelli di Sant'Agnese di Piazza Navona a Roma, di Rainaldi e Borromini. L'agile slancio in verticale, gli aerei " vuoti ,, del Juvarra limitati dalle libere colonne staccate dalla struttura delle arcate della cella campanaria, sono uniti alla duttile " forma ,, plastica, al valore volumetrico delle tipiche convessità borrominiane di Sant'Agnese: una serrata, armonica progressione di ordini, di pieni e di vuoti, di valori architettonici e di valori puramente plastici.

La struttura a superfici convesse, di mattone in vista, è fasciata da blocchi di pilastri e colonne, i quali visivamente assorbono le forze dinamiche dell'insieme, conferendo singolare leggerezza, quasi di superfici pittoriche, ai piani compresi fra di essi, accentuando il contrasto fra il colore del mattone e il neutro grigiore della pietra.

Fra la cella campanaria e il tipico tettuccio a cuspide, era inserito, già nel progetto del Bernini per le torri campanarie di San Pietro, un corpo con finestrini a carattere eminentemente plastico, quasi un cuscinetto, un " toro ,, , interposto fra struttura e copertura, naturalmente di dimensioni alquanto ridotte. Soltanto nel Barocco austriaco (ad esempio nella chiesa abbaziale di Melk, del Prandtauer, 1702–14, e nella Kollegienkirche a Salisburgo, di Fischer v. Erlach, 1696–1707) quest'ultima membratura assume importanza e sviluppo di dimensioni. L'Alfieri è su questa linea, quasi a porre il sigillo agli elementi plastici della costruzione: egli toglie ogni valore architettonico a questa ultima parte, trattandola con esclusiva sensibilità plastica ricca di valori chiaroscurali (*fig.* 5).

La parrocchiale di Carignano: [19] espressione esclusivamente architettonica, quindi formativa di uno spazio, essa fonde in un unico personalissimo accento nostalgie michelangiolesche e una concezione di " spazio in tensione ,, che nasce dal Borromini e dal Guarini.

Già Vittorio Alfieri la paragona ad un ventaglio: [20] da ciò probabilmente nasce l'assurda leggenda della pianta ispirata dal ventaglio di una dama, e, soprattutto, la fama di una frivola, gratuita bizzarria da estremo barocco. [21]

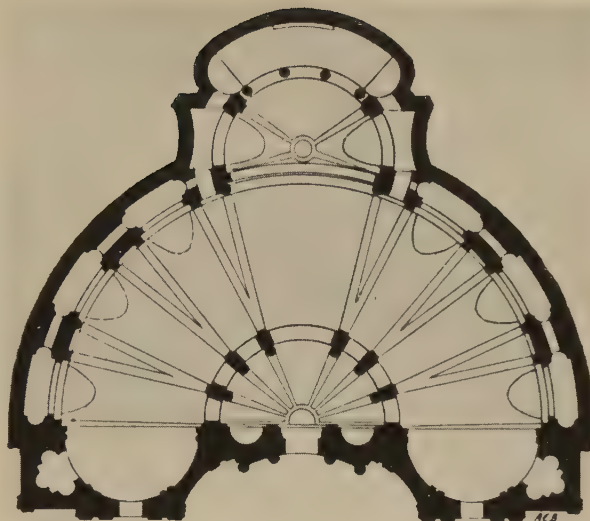


Fig. 6 – Pianta del Duomo di Carignano (*dal Brinckmann*)

In realtà, l'impressione immediata che la facciata offre è di severa semplicità, di ampia classica distribuzione delle superfici murarie e delle membrature, di scansione assolutamente euritmica e " necessaria ,, dei due " pieni ,, dei massicci corpi laterali e del " vuoto ,, della conca centrale. Ed immediatamente si afferra l'intimo legame spaziale, in profondità fra la facciata e lo sviluppo planimetrico dell'edificio, che si attua non tanto *dietro* quanto *di seguito* ad essa.

Si attua — in forme che non sono guariniane — la lezione spaziale del Guarini, l'inscindibile legame fra la superficie muraria, duttile alla sensibilità plastica dell'architetto ma non scenograficamente fine a sè stessa, e lo spazio da essa determinato: la facciata della chiesa è quasi il " negativo ,, di Palazzo Carignano. E d'altra parte è l'estremo approdo dell'amore tipicamente borrominiano per la superficie concava, soprattutto nel caso di Sant'Agnese in Piazza Navona, [22] con un netto rifiuto però degli aggetti chiaroscurali, delle complesse raffinate modanature dell'" ebanista ,, Borromini. La decorazione è severa, ad ampie zone scompartite secondo le più elementari forme geometriche, in cui anche le paraste doriche, dai capitelli sintetizzati in sottili striscie, si riducono a fasce verticali di mattoni: forme semplici e robuste, poco aggettanti, non prive di particolari e ricordi michelangioleschi.

La conca della facciata (una semi–ellisse in pianta) è ripresa all'interno dal peristilio d'ingresso a pianta semicircolare, fulcro dell'insieme, intorno al quale ruota la navata unica, con un dinamismo " in tensione ,, perchè interrotto: il duomo di Carignano è la metà di una chiesa a pianta centrale, che il visitatore deve, secondo un concetto squisitamente barocco, " fingersi ,,. Lo stupefacente effetto spaziale nasce proprio dall'aver posto all'ingresso, al materiale inizio



Fig. 7 – Peristilio del Duomo di Carignano (*dal Brinckmann*)

dello spazio conchiuso (è l'entrare, il muoversi dell'uomo che crea nel tempo tale spazio, esistente in quanto visto e vissuto nel movimento) il centro, il luogo geometrico d'origine delle rette che determinano le aree, le aperture degli ambienti minori, quindi le strutture portanti (*fig.* 6).

Il peristilio si chiude nel suo valore di nocciolo, di centro motore generatore di tutta la costruzione: lo stesso rigoroso classicismo delle sue forme, dei colossali pilastri ionici che lo separano dalla navata, determina il suo carattere di spazio nello spazio, di interno nell'interno. Ci si trova all'ingresso e nel centro dell'edificio, nell'interno della chiesa e separati da esso. Visto dal presbiterio questo valore di unità a sè stante e pur essenziale per il tutto si accentua al punto da suscitare la netta impressione di un unico colossale pilastro goticamente generante il gioco delle volte (*fig.* 7).

Infatti, la copertura fondamentale della chiesa letteralmente sboccia da esso, da esso partono gli archi reggenti la volta che, nei propri intervalli, determinano l'aprirsi delle cappelle radiali intorno alla navata, e, geminandosi lungo la volta, originano la severa ritmica ancora una volta classicheggiante delle paraste, che accompagna il ruotare della navata.

Fra il vertice del semicerchio del peristilio e l'arcone fra la navata e il presbiterio si inarca il fulcro delle forze dinamiche della struttura e della copertura, il centro della volta della navata, ove tale volta si trasforma da anulare in veloidica, sostenendo le spinte delle due volte anulari laterali ed equilibrandosi lungo l'arcone con la calotta a quarto di sfera del presbiterio. Il " ventaglio ,, diviene mirabile reciproco equilibrio di forze e di spazi, visibile chiara espressione di tale equilibrio, afferrabile con totale immediatezza.

Chiarezza di una soluzione che, pur nascendo dalla concezione guariniana della vibrazione dinamica dello spazio espressa direttamente dalle strutture in vista e dal modularsi delle superfici murarie esteriori, si avvale di forme semplici e colossali e soprattutto di una unicità e centralità di spazio veramente " classiche ,, e romane. L'accenno di Vittorio Alfieri penetra nell'intimo della visione e delle aspirazioni di Benedetto: Michelangelo è al culmine di tale visione, il Michelangelo di San Pietro.

D'altronde nell'illusorio approfondirsi dello spazio, nel forte chiaroscuro del presbiterio, nel profilarsi, al di là di due grandi colonne terminali, sulla parete di fondo, di un altorilievo del Bernero in suggestiva lontananza, ritorna il ricordo del Juvarra.

Tutti i " grandi padri ,, del Barocco troviamo dunque qui radunati, direttamente o indirettamente. Se pensiamo anche alla data possiamo ben porre il Duomo di Carignano a suggello di una forma e di un'espressione giunte all'estrema maturità. Al di là, nell'ambito dell'attività dello stesso artista, abbiamo la facciata di Palazzo Sormani, l'atrio della Cattedrale di Vercelli e la facciata di San Pietro a Ginevra. E ricordiamo per inciso che il progetto del Soufflot per il Pantheon di Parigi reca la data del 1755.

La facciata di Palazzo Sormani a Milano (1756) (*fig.* 8) rappresenta una netta accentuazione in senso classicistico dello schema juvaresco di Palazzo Ghilini, e ancor più di Palazzo Ottolenghi ad Asti (circa 1740): ordine unico colossale di paraste in facciata, fascia decorativa di medaglioni con busti classici.[23] L'atrio di Vercelli (1760) è l'approdo, in forme assai poco lontane dal neoclassicismo, degli accenni " romani ,, che si notano quà e là nell'opera dell'architetto: è il provincializzarsi dello schema di San Giovanni in Laterano, del Galilei.

Anche nei progetti per il Duomo di Torino, il fondamentale esempio di San Pietro risulta unito ad una facciata ancor più vicina a San Giovanni in Laterano e all'influsso juvaresco (Superga) nelle due torri campanarie e nel complesso gioco delle cappelle in dissonanza ritmica con i sostegni e gli archi della volta centrale.

La facciata di San Pietro a Ginevra, infine, apre la serie delle neoclassiche facciate " alla Pantheon ,,: rimane però da considerare quanto, in questa costruzione, sia dovuto all'originario progettista, il francese Billot.



Fig. 8 – Milano, Palazzo Sormani – Facciata posteriore

Quest'ultima svolta verso un definitivo classicismo (preferiamo evitare, per ragioni storico–cronologiche e culturali, il termine esplicito di " neoclassicismo ,,) mette completamente a fuoco la personalità dell'Alfieri, specie se confrontata con quella di Bernardo Vittone. Quest'ultimo, combinando la complessità spaziale, la drammaticità del Guarini con la luminosità del Juvara, opera nell'ambito di una forma " chiusa ,, , con il risultato di trovarsi ad un certo punto (muore nel 1770) in netto " ritardo ,, su quelli che sono i termini nuovi dell'architettura europea. L'Alfieri invece raccoglie anche in questo l'eredità del Juvarra, nel suo inserirsi nel giro di una cultura europea, nell'inserire quindi in essa la tradizione nativa, piemontese, che ha ben presente.

In questo modo, uno spazio guariniano può essere creato da forme che parlano di un rinnovato classicismo, a Carignano. Qui, la tradizione stessa si conchiude, perchè la sua fondamentale concezione non può estendersi oltre un certo limite ad accogliere i nuovi termini. Al di là, per un uomo che non possiede la levatura di un Galilei o di un Vanvitelli, non rimane che la fredda accademia.

Ma sino a questo punto, l'Alfieri (a parte il " valore ,, in assoluto di Palazzo Ghilini, di alcuni interni, del campanile di San Gaudenzio a Novara, del Duomo di Carignano) dimostra con la sua opera la validità, come espressione di una " regione artistica ,, e come capacità di azioni e reazioni culturali di portata europea, del barocco piemontese anche nei suoi estremi rappresentanti.

Marco Rosci

1) V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, vol. I, Asti 1951, pp. 34–50.

2) M. Paroletti, *Vite e ritratti di sessanta piemontesi illustri*, Torino 1824.

3) G. Chevalley, *Un avvocato architetto. Il Conte Benedetto Alfieri*, Torino MCMXVI.

4) A. E. Brinckmann, *Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf 1931. Introduzione.

5) Vedasi ad esempio l'articolo del Bricarelli sulla *Civiltà Cattolica*, 1930, vol. IV, pp. 209–23: *L'influenza di Roma su l'architettura barocca in Piemonte.*

6) Gli si attribuiscono prima di Palazzo Ghilini la decorazione del Coro del Convento di San Bernardino (distrutto) e il campanile della chiesa di Sant'Anna (rimane il progetto).

7) Brinckmann, *Theatrum, cit.*, 14 A e B. Dettagliate notizie sulle vicende del Palazzo, e validissime notazioni tecniche in: Mina, *Del Palazzo Reale in Alessandria e del suo architetto*, Alessandria 1904.

8) Il rapporto fra musica e architettura, tema vecchio ed abusato dai romantici ad oggi, è reso qui fattivo ed evidente nell'equivalenza di " durata ,, dei tempi musicali e di " estensione ,, degli spazi architettonici, e di successione ritmica di tale durata e di tale estensione: l'atrio di Palazzo Ghilini è basato su di una precisa successione di " tempi ,, spaziali dal vestibolo all'atrio alle scale.

9) Chiesa di San Pietro Apostolo a Casale (1730–50), sistemazione o costruzione del Seminario Vescovile, dell'Orfanotrofio femminile, della facciata del Palazzo Municipale, dei Palazzi Ottolenghi (1740 circa), Alfieri (1749 circa), Di-Bellino, Cotti-Ceres, Amico di Castellalfero ad Asti, parrocchiale di Piovà d'Asti (1749 circa), chiesa di San Giovanni Battista a Nizza Monferrato. Per tutta questa attività minore stiamo raccogliendo documenti per una precisa datazione ed attribuzione, talora alquanto dubbia (vedansi per tutto questo gli *Atti e Memorie del II Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Asti, agosto 1933, pubblicati a Torino nel 1937).

10) " Donativo al Conte Alfieri per li disegni dal medesimo dati per la tribuna, balaustrata ed altro concernente la Chiesa Maggiore ,,.

11) BRINCKMANN, *Baukunst des 17° und 18° Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam s. a. (V ediz.), p. 134.

12) Da tali disegni è stata ricavata la raccolta di stampe " Il nuovo Regio Teatro di Torino apertosi nell'anno MDCCXL ,, , Torino MDCCLXI.

13) La decorazione del palco Reale ci è conservata, in sezione, nella citata raccolta di stampe (" Spaccato prospettico geometrico in lungo ,, del teatro), in pianta soltanto in uno dei disegni (tavola 17, pianta del III ordine).

14) BRINCKMANN, *Baukunst, cit.*, p. 91.

15) Tutti questi progetti, unitamente a quelli per il Duomo Nuovo di Torino ed altri di minor importanza, sono conservati nell'Archivio di Stato di Torino, G 31–73, Sala 13 G 19.

16) Altri esempi minori di questo " ritorno alle fonti ,, sono la facciata verso Via Lagrange di Palazzo Caraglio, di forme plasticamente robuste, semplici, fasciate dal bugnato, e il progetto di ricostruzione del castello di Chambery (conservato assieme a quelli già citati), in coerenza, quest'ultimo, con il carattere militare dell'opera; i cui angoli a sperone avanzante, dalle enormi bugne, lasceranno traccia nel campanile di S. Gaudenzio a Novara.

Il " Regio Viglietto ,, concernente Piazza delle Erbe (accompagnato da una pianta esplicativa del progetto) si conserva allo Archivio di Stato di Torino.

17) I lavori, iniziati nel 1753, si protraggono sino al 1786. Un modello in legno è conservato nel Museo Civico di Novara.

18) L'ipotesi di rapporti fra l'Alfieri e l'architetto-decoratore-orafo fra i più tipici del " rocaille ,, può essere comprovata dalla origine torinese del Meissonier: si aggiungano le originarie forme piemontesi, guariniane del progetto di Saint Sulpice, le evidenti somiglianze in alzato fra i due campanili, e soprattutto il fatto che la bizzarra cella campanaria del Meissonier sia ripresa quasi integralmente dall'Alfieri in una proposta non realizzata per il coronamento dei due corpi laterali del Duomo di Carignano, come da disegni conservati a Carignano.

19) Scartato un progetto di Bernardo Vittone perchè troppo dispendioso, la Comunità di Carignano si rivolge a Benedetto Alfieri per la costruzione di una nuova parrocchiale: questi presenta un primo progetto nel 1756, dà qualche modifica (aggiunta della torre campanaria) l'anno dopo e, già iniziati i lavori (12 aprile 1757), presenta un ultimo definitivo progetto, di cui si conservano i disegni — eseguiti come d'uso dagli allievi — nella Sede Comunale di Carignano. Tutto ciò comprova, ove fosse necessario, la complessa elaborazione del progetto, ben lontana dalla bizzarra intuizione del ventaglio dell'aneddoto.

Minuziosissime notizie sulle vicende della chiesa in G. RODOLFO, *L'architettura barocca in Carignano*, in *Atti e Memorie del II Congresso..., cit.*, pp. 130–86.

20) " ... quella sua bizzarra chiesa di Carignano fatta a foggia di ventaglio ,, (V. ALFIERI, *Vita, cit.*, p. 35).

21) Ancora il GOLZIO (*'600 e '700*, Torino 1951, p. 186) la riduce, riprendendo il solito paragone con le stecche del ventaglio, a semplice ricerca di " meraviglia ,, scenografica.

22) Sono ancora da ricordare, come probabili antecedenti presenti all'Alfieri, il progetto juvaresco per San Filippo Neri a Torino, la Dreifaltigkeitskirche di Fischer v. Erlach a Salisburgo (1694–1702) e soprattutto la facciata del Collegio Elvetico (poi Palazzo del Senato) a Milano.

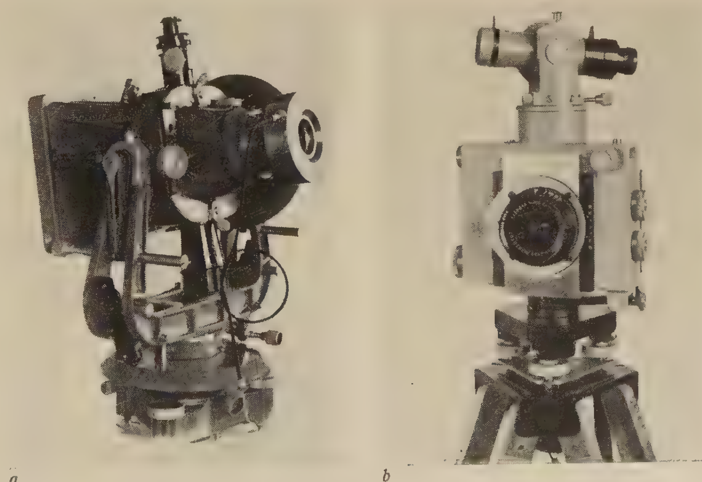
23) Il MEZZANOTTE (*Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, p. 69) definisce addirittura questa facciata un annuncio di neoclassicismo a Milano.

LA FOTOGRAFIA AEREA E LA FOTOGRAMMETRIA PER GLI STUDI ARCHEOLOGICI ED URBANISTICI

SI STA COMPIENDO un secolo dai primi rilievi fotogrammetrici, alcuni dei quali furono proprio di edifici e di monumenti. Si ritiene debba attribuirsi al Laussedat la prima camera fotografica a scopi di misura (Francia, 1851; e nel 1854 egli la usava per rilevare monumenti); il nostro Porro cominciò nel 1853 la sua opera di studioso e di inventore in tale ramo; il Meydenbauer poco dopo (1858) iniziò in Germania (paese che vedrà poi una non comune attività di studi e di invenzioni, e un largo impiego del metodo a scopi topografici) ad usare la fotogrammetria per rilevare edifici. Nel corso di un secolo, la tecnica fotogrammetrica ha segnato una brillante ascesa raggiungendo un alto grado di precisione e conseguendo risultati pratici tuttora suscettibili di sviluppo, e le applicazioni al rilievo dei monumenti hanno percorso un ciclo evolutivo e raggiunto risultati ormai stabilizzati; oggi è la tecnica della " interpretazione delle fotografie aeree ,, che sta rendendo utili servigi allo studio di forme archeologiche e del paesaggio naturale o modificato dagli insediamenti umani.

Appare pertanto opportuno, prendendo occasione da questa ricorrenza centenaria, rendere brevemente edotti i lettori di *Palladio* sui principî di queste tecniche, nonchè sui risultati conseguiti e le possibilità prevedibili per il futuro. Sarà a tal fine necessario richiamarsi ai pochi elementari principî di geometria descrittiva e di topografia che gli architetti apprendono a scuola ma che — per venire usati assai di rado — rimangono nel bagaglio delle cognizioni più o meno dimenticate.

Occorre distinguere nettamente tra interpretazione di foto aeree e fotogrammetria (l'essere quest'ultima terrestre oppure aerea non porta invece differenza sostanziale nei concetti del procedimento). Ma prima ancora occorre far distinzione tra fotografia e rilievo fotogrammetrico, corrispondenti a due differenti forme della rappresentazione geometrica. La fotografia di un oggetto è una sua rappresentazione che corrisponde ad una prospettiva, nella quale tra l'altro non vi è una " scala ,, o rapporto costante di rappresentazione grafica, giacchè questo rapporto cambia con la distanza dal quadro delle parti osservate. Un rilievo è invece una rappresentazione in proiezione ortogonale (o di Monge) in una certa scala, e può farsi o con la sola rappresentazione planimetrica, quotata o con curve di livello (carta topografica), oppure con planimetrie, alzati, sezioni (rilievi di edifici). Rilievi di tale natura possono ottenersi o con i procedimenti classici della topografia, misurando cioè direttamente angoli e distanze con canne e cordelle metriche e con goniometri, oppure con la fotogrammetria, che consiste nel fotografare l'oggetto stesso con macchine fotografiche speciali (camere da presa fotogrammetrica), indi nel trasformare le prospettive costituite da queste fotografie in una proiezione ortogonale. Vi sono quindi due ben distinte fasi, quella della " presa ,, delle fotografie (che in tale caso prendono il nome di fotogrammi), e quella della " restituzione ,, che corrisponde a detta trasformazione proiettiva. Una fotografia non può essere restituita se non è stata presa con speciali camere fotogrammetriche le quali consentano di testimoniare (cioè registrare) la posizione che esse avevano all'istante in cui l'obbiettivo della camera è stato aperto. La fotogrammetria terrestre impiega a tale scopo i fototeodoliti (*figg.* 1 *a*, *b*), strumenti i quali hanno, in vario modo fissato alla camera, un collimatore a cannocchiale munito di cerchio orizzontale e di cerchio verticale con cui si misurano angoli; altre operazioni di misura consentono di conoscere l'esatta posizione



a *b*

Fig. 1 *a*, *b* – Fototeodolite Santoni, con obbiettivo speciale per prese di oggetti vicini (*Fot. Officina Galileo*)

Fototeodolite Zeiss TA L (Obbiettivo grandangolare Topogon, formato 6,5 × 9 cm) (*Fot. Zeiss–Aerotopograph*)

Si noti come il primo ha il cannocchiale incorporato nella camera e con asse ortogonale all'asse di questa, mentre lo Zeiss ha il cannocchiale sovrapposto alla macchina da presa. L'asse della camera può assumere qualunque posizione, che resta definita mediante lettura dei cerchi orizzontale e verticale

dei due punti di stazione dai quali le fotografie sono state prese. Dall'aereo invece, non solo le camere fotogrammetriche possono avere diversi dispositivi che consentano sia il ricambio automatico delle lastre che una eventuale oscillazione della camera, ma vari accorgimenti ottici (fotografia di una livella topografica, o del sole, o dell'orizzonte marino) e di calcolo, consentono di stabilire anche in questo caso la posizione dell'obbiettivo nello spazio e la direzione dell'asse ottico al momento della presa.

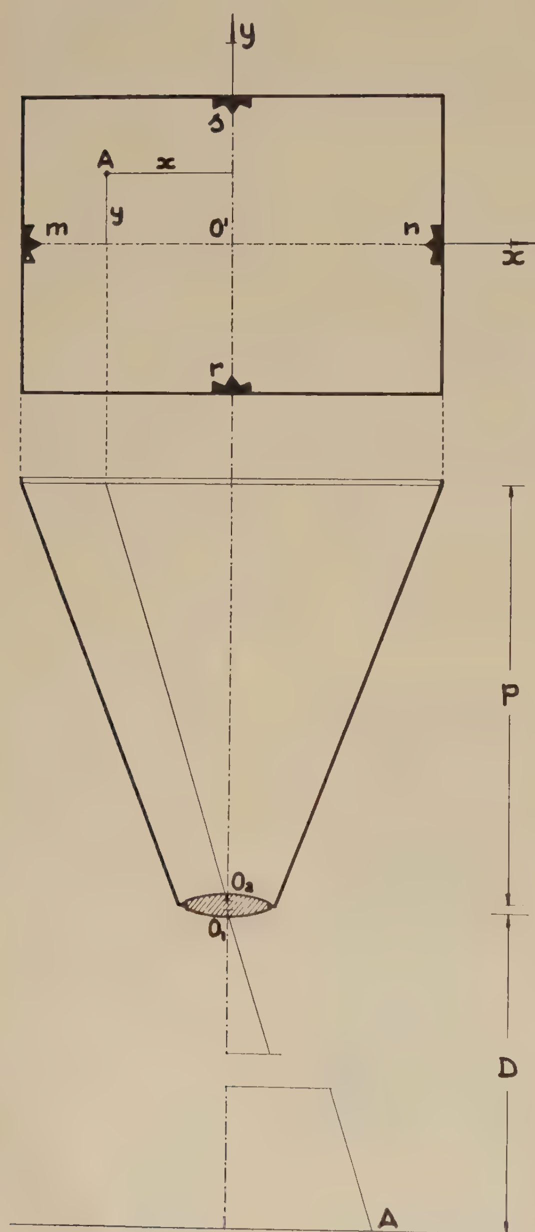


Fig. 2 – Schema della sezione longitudinale di una camera da presa fotogrammetrica
Le marche visibili sui bordi della lastra definiscono i due assi ortogonali cartesiani ai quali vengono riferite le posizioni dei punti immagine

Ciò è necessario giacchè soltanto in condizioni eccezionali un'unica fotografia consentirà di effettuare delle misure: quando l'oggetto fotografato sia piano, e la camera si disponga rispetto ad esso in modo che il piano su cui si forma l'immagine (lastra o pellicola fotografica) sia parallelo al piano oggetto (*fig.* 2), è evidente che basterebbe conoscere una sola lunghezza (o la distanza D del piano dal primo punto principale O_1 dell'obbiettivo, o una misura sull'oggetto) perchè divenisse nota la scala. Ma tale condizione si comprende che sarà di rado realizzabile. In architettura può peraltro accadere abbastanza di frequente che l'oggetto da rilevare sia una superficie piana, come la facciata di un edificio. In genere il piano oggetto e il piano immagine non saranno paralleli, ma è possibile stabilire corrispondenze proiettive tra i singoli punti del piano oggetto e le rispettive immagini. La restituzione di oggetti piani, oltre che con procedimenti geometrici (trasformazioni proiettive), può farsi anche con apparati "raddrizzatori" i quali, proiettando la lastra su uno schermo in posizione opportuna, correggono la deformazione dell'immagine conseguente al citato mancato parallelismo dei due piani, cioè eseguono otticamente la trasformazione proiettiva.

Ma nella generalità dei casi l'oggetto non è piano, non è quindi sufficiente una sola fotografia per determinare tutte le misure; occorrerà impiegare il principio fondamentale dell'intersezione in avanti, la risoluzione cioè di un triangolo di cui sia nota la base (distanza tra i due punti di stazione, nel nostro caso i centri degli obbiettivi) e gli angoli ad essa adiacenti. Questo fondamentale principio viene diversamente applicato nella fotogrammetria terrestre classica, e nella fotogrammetria aerea. Nella prima, posto il fototeodolite (*fig.* 1) in due diverse posizioni, e misurata la distanza tra i due punti di stazione e l'orientamento delle camere al momento della presa, la restituzione si effettua punto per punto (*fig.* 3), determinando di ciascuno la posizione planimetrica e la quota con metodi grafici oppure numerici (risoluzioni di triangoli); operazione concettualmente semplice e che dà risultati molto esatti, ma eccessivamente laboriosa ed antieconomica, ragione per cui è ormai abbandonata. Questo metodo ha avuto però molta importanza nei primi tempi della fotogrammetria proprio per il rilievo di monumenti. Infatti, quello che è uno dei suoi principali inconvenienti (la difficoltà di identificare sulle due fotografie le due immagini dello stesso punto oggetto) è meno grave giacchè tale identificazione è più facile trattandosi di un edificio; e la lunghezza delle suddette operazioni di calcolo è compensata dal mancato impiego di apparati costosi e non convenienti per piccoli rilievi.

La fotogrammetria non avrebbe raggiunto i risultati attuali se non si fosse sviluppata con l'impiego dei metodi automatici di restituzione. Il principio comune a

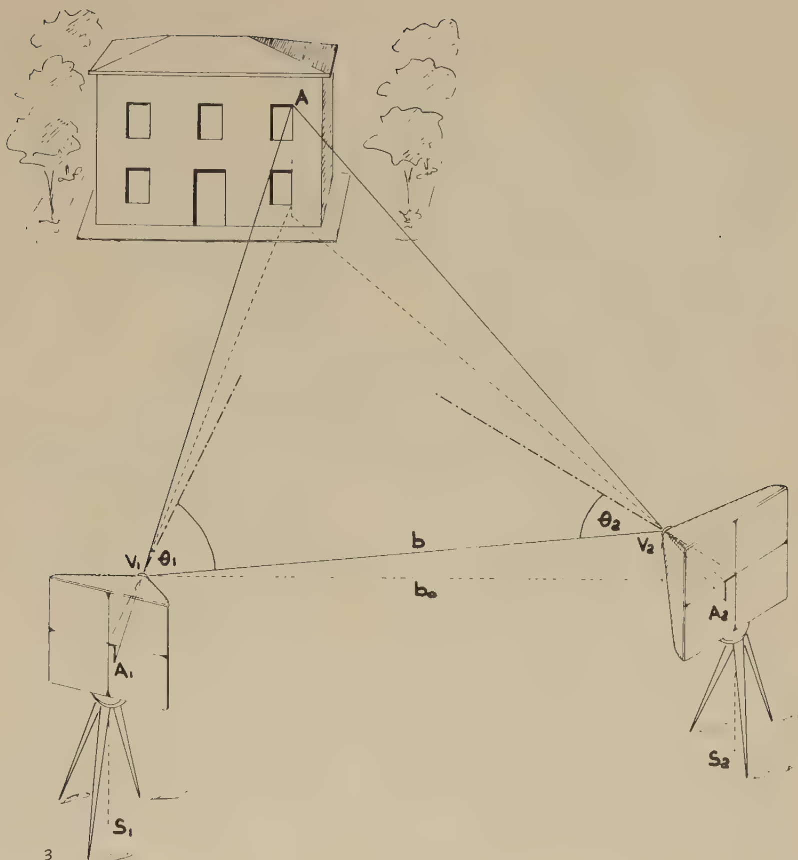


Fig. 3 – Presa di una coppia di fotogrammi e restituzione grafica o numerica di essi

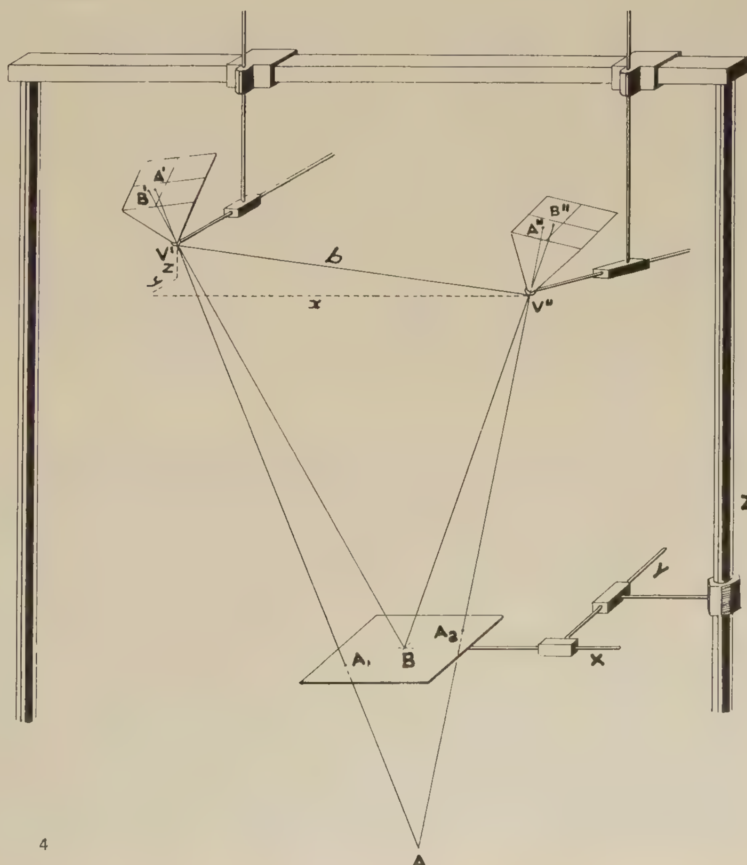


Fig. 4 – Schema di restitutore a doppia proiezione (Fotocartografo Nistri)

Si ha un gruppo proiettore, formato da due proiettori in cui si sistemano le lastre ed ai quali è possibile imporre la posizione che si vuole nello spazio, corrispondente agli elementi di orientamento esterno per esse noti. La proiezione è fatta su uno schermo (appartenente al gruppo restitutore), il quale si muove secondo tre direzioni tra loro ortogonali e i cui relativi spostamenti, provocati da tre corrispondenti comandi, si leggono su tre scale graduate. Il movimento dello schermo è collegato a quello di un apparato a pantografo che segna la traccia sul tavolo da disegno. Per poter distinguere nel modello ottico l'esatta posizione dell'intersezione dei due raggi omologhi corrispondenti ad un certo punto dello spazio, si ricorre al metodo delle eclissi o del brillamento, si proiettano cioè alternativamente le due lastre, ad intervallo di frazione di secondo, e in tal modo si vede saltare il punto cercato da una sua immagine A_1 all'altra A_2 quando lo schermo non è in corrispondenza dell'intersezione dei raggi omologhi, lo si vede fermo se lo schermo passa proprio per il punto B di intersezione; di questo si vanno allora a leggere le coordinate sulle scale graduate. Se si vogliono disegnare tutti i punti del modello appartenenti ad un piano XY, si fa scorrere lo schermo nel piano XY in modo che la marca posta al centro dello schermo percorra la linea la cui proiezione resta ferma mentre saltano le proiezioni di tutti i punti vicini. Il fotocartografo Nistri ha avuto un vastissimo impiego in Italia specie per rilievi topografici a grande scala (1 : 1000 ÷ 1 : 5000). Ma la sua precisione e le sue caratteristiche che lo rendono adatto a rilievi anche architettonici sono state provate con accurate osservazioni sperimentali, dalle quali è risultata una precisione dell'ordine del decimo di millimetro, cioè molto elevata, e tale da renderlo indicato per rilievi a grande scala e di alta precisione (L. Solaini, *Studio sperimentale del Fotocartografo Nistri*, pubbl. n. 5 della S. I. F. I. P., Milano 1938)

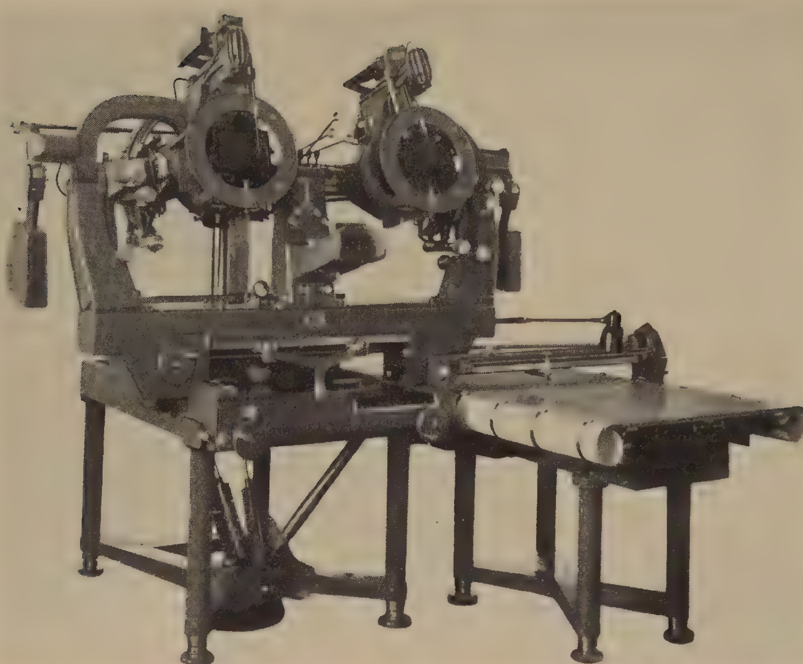
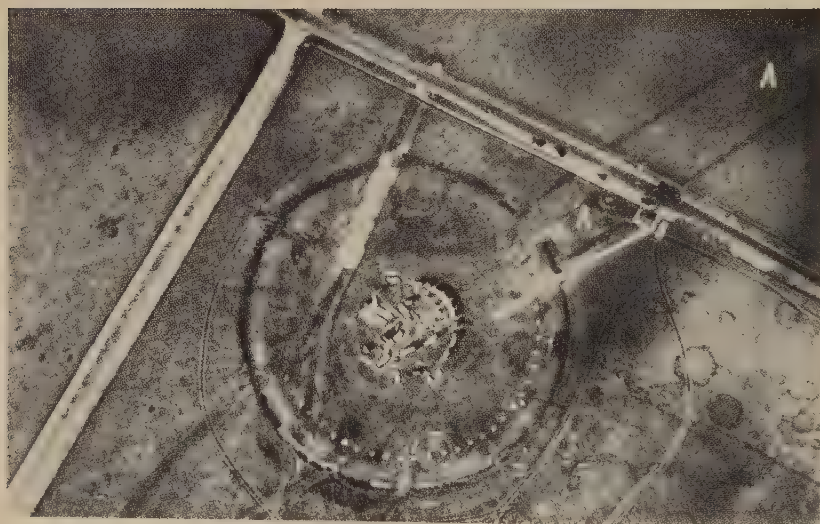


Fig. 5
Stereocartografo Santoni Mod. III

Appartiene alla categoria dei restitutori a proiezione meccanica: il medesimo concetto della ricostruzione del modello ottico a partire dai fotogrammi, che all'atto della restituzione vengono ad assumere la stessa posizione che avevano al momento della presa, è realizzato meccanicamente anzichè otticamente; cioè i due raggi omologhi vengono materializzati da due aste metalliche, movibili a cerniera attorno ad un punto che corrisponde al primo punto nodale dell'obbiettivo, e di cui ciascuna estremità da una parte esplora il fotogramma, dall'altra si incontra con la corrispondente della seconda asta nel punto del modello ottico. L'osservazione viene fatta con un apparato stereoscopico. Un complesso di accorgimenti risolve i diversi problemi ottici e meccanici connessi con tale procedimento di restituzione. Il rilievo viene automaticamente riportato sul tavolo da disegno (a destra nella fotografia). Anche i restitutori Santoni dànno risultati di elevata precisione; essi sono usati dal nostro Istituto Geografico Militare per le carte anche a grande scala formate fotogrammetricamente (*Fot. Officine Galileo*)

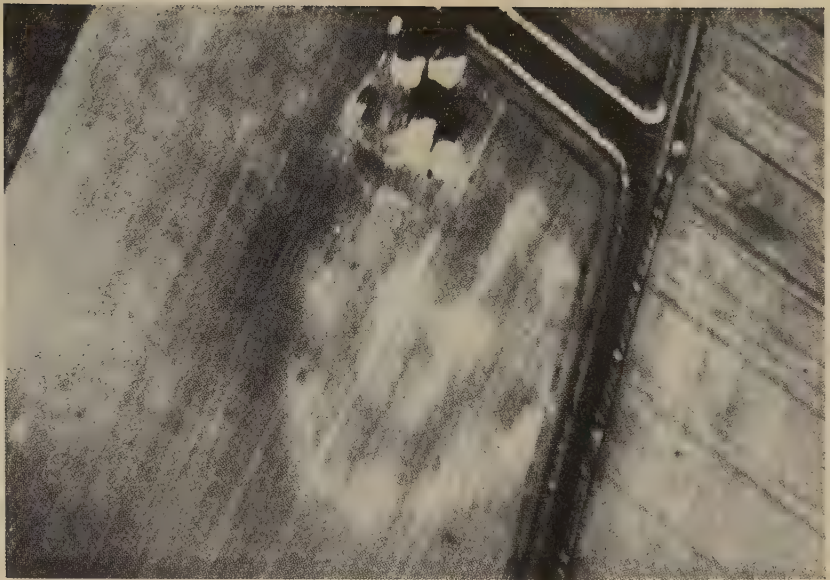


a

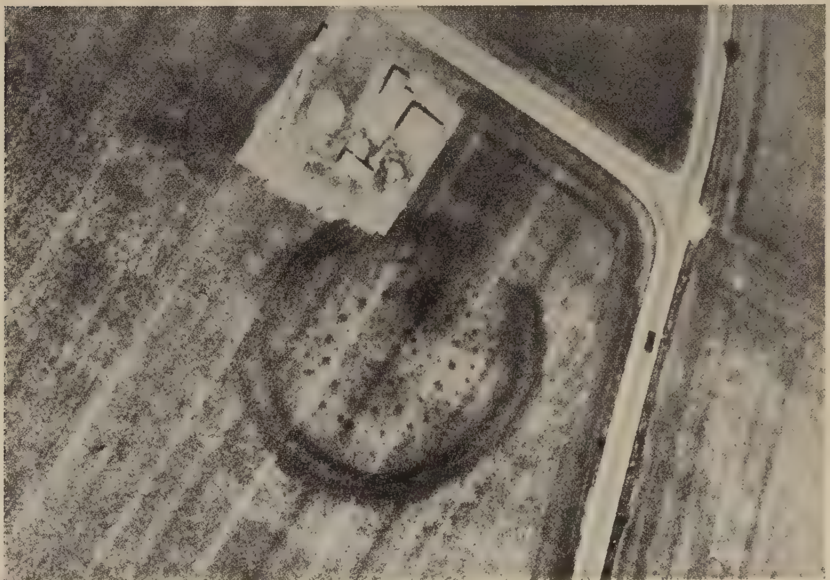


b

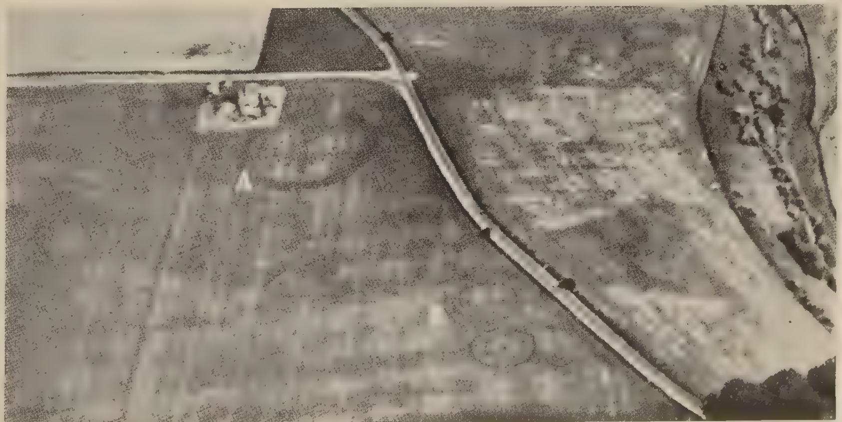
Fig. 6 *a*, *b* – Dei resti di un Santuario nel Wiltshire, che risale al 1800 a. C., si osservi come la fotografia nadirale (*fig.* 6 *a*) dia indicazioni non meno precise e complete della planimetria rilevata sul terreno (*fig.* 9). Numerose sovrapposizioni edilizie si ebbero qui nel corso dei secoli: le tracce nere AA indicano il luogo dei fossi laterali alla strada di accesso; i puntini bianchi in circolo sono tracce che risalgono alla tarda età della pietra o prima età del bronzo. La fotografia panoramica (con asse ottico inclinato) (*fig.* 6 *b*) dà una indicazione più vicina a quanto appare all'occhio anche inesperto ma meno interessante scientificamente (i cumuli di terra B sono antichi sepolcri).



a

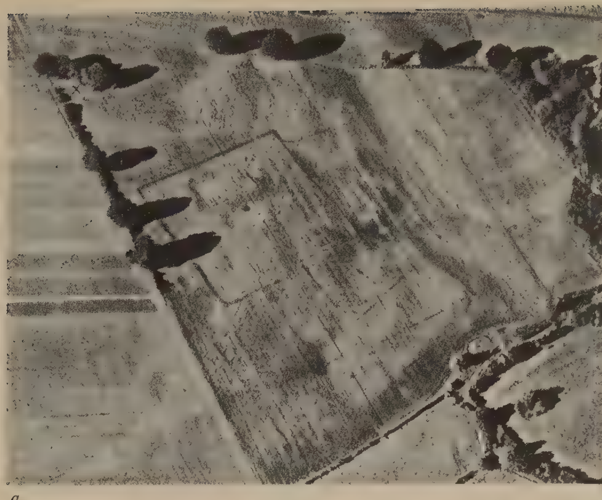


b

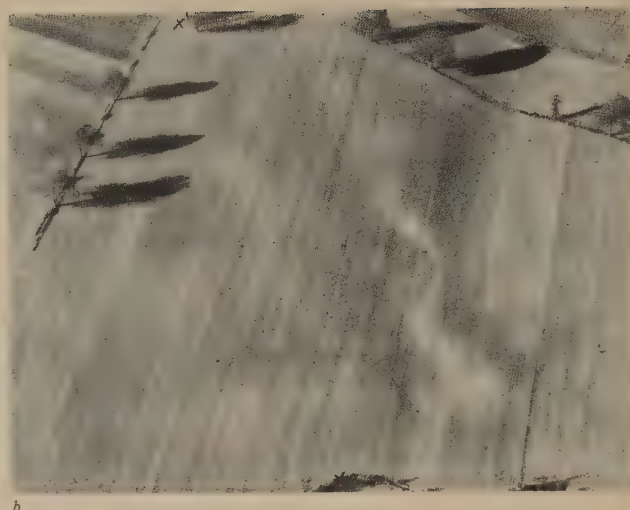


c

Fig. 7 *a*, *b*, *c* – Santuario dell'età del bronzo nel Wiltshire. L'intensità della vegetazione e i colori del terreno quali appaiono nella foto sono indicativi di fatti che non sarebbero stati in altro modo individuabili. Si confrontino le due fotografie nadirali del medesimo terreno, nel quale non si supponeva l'esistenza di alcun resto archeologico. Nella fotografia (*fig.* 7 *a*, presa in dicembre 1925) di un campo di stoppie, le macchie chiare indicano l'esistenza di fondazioni sotterrate di edifici; in estate invece (*fig.* 7 *b*, giugno 1929) dopo una lunga siccità una diversa intensità di vegetazione dava un colore scuro all'anello delle costruzioni suddette; i puntini neri disposti in cerchio sono i luoghi in cui erano infissi i pali del tempio, che non avevano lasciato altra traccia essendo di legno. Nella fotografia panoramica (*fig.* 7 *c*, maggio 1926) lo stesso terreno appare con eguale evidenza: i cerchi B sono le tracce di cumuli di terra sepolcrali ormai spianati. Il successivo scavo ha confermato le indicazioni della fotografia anche per quanto riguardava la posizione precisa del sepolcro (nel puntino nero al centro del cerchio B furono trovati i resti). In *fig.* 10 la planimetria rilevata sul terreno.



a



b

Fig. 8 *a*, *b* – Di una villa rustica romana si vedono chiaramente le tracce dallo sviluppo della vegetazione nella fotografia panoramica fatta in estate (*fig.* 8 *a*, giugno 1934). Il grano era cresciuto meglio dove il terreno agrario era più profondo per l'esistenza di un pozzo in D e del fossato A attorno alla corte, era invece cresciuto meno in corrispondenza dei muri (traccia chiara C). In inverno (*fig.* 8 *b*, marzo 1935) col terreno arato non si vedeva niente nella fotografia. Successivamente lo scavo confermò le indicazioni fotografiche (*fig.* 11)

tutti i restitutori automatici, e valido per la fotogrammetria tanto terrestre quanto aerea, è che le due camere all'istante delle prese simultanee (oppure l'unica camera nei due istanti successivi tra i quali si è spostata) fotografino il medesimo oggetto, nonchè punti caratteristici o elementi che consentano poi, con opportuni calcoli, di ricostruire un modello dell'oggetto stesso, talchè sia possibile, nel processo di restituzione, disporre due apparati di proiezione nella stessa posizione (salvo la riduzione di scala) che avevano le camere da presa, e disegnare con continuità il rilievo dell'oggetto in proiezione ortogonale (*figg.* 4, 5).

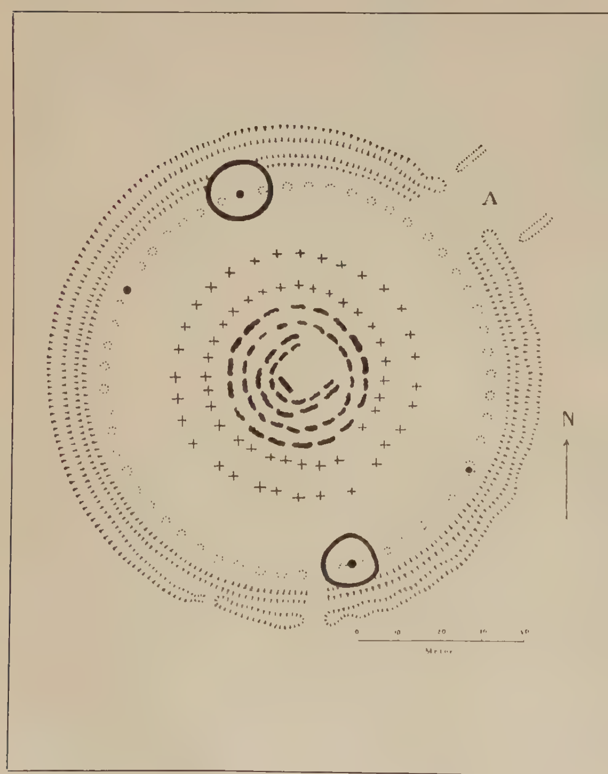


Fig. 9
Planimetria di un Santuario nel Wiltshire

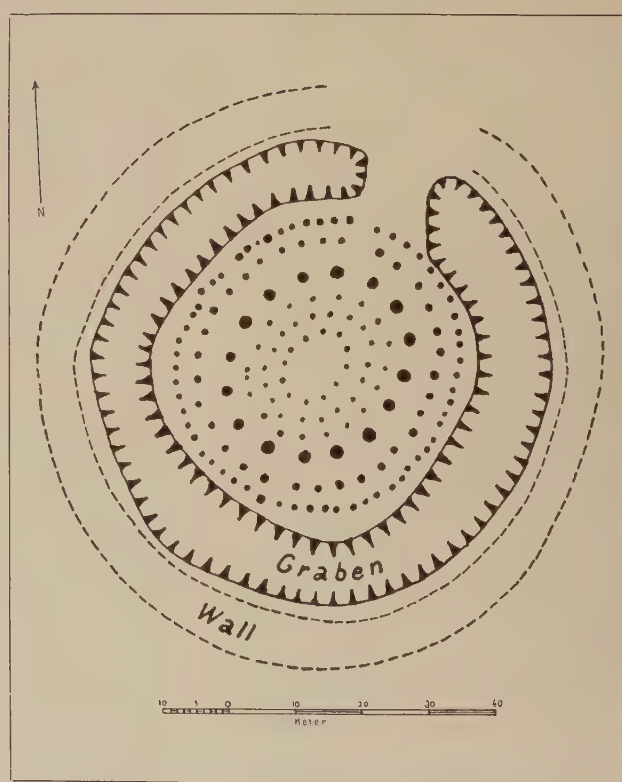


Fig. 10 – Planimetria di un Santuario dell'età del bronzo nel Wiltshire

La semplice fotografia aerea invece, cioè presa senza alcuno di quegli accorgimenti o apparecchi accessori che valgano a consentire il successivo ripristino dell'orientamento e quindi la restituzione (e il cui costo è pertanto minore), viene oggi impiegata per sè stessa quale documento di qualunque situazione di fatto, ed è atta a dare un quadro generale che nessun altro punto di vista se non l'aereo può offrire. Inoltre, quando venga usato materiale sensibile speciale, l'obbiettivo fotografico " vede „ anche ciò che nessun occhio umano può vedere, e facendosi assorbire da opportuni schermi colorati la foschia atmosferica, anche i più minuti particolari restano chiaramente individuabili, e tutto rimane registrato con una documentazione grafica incancellabile e che consente un ponderato studio. Una fotografia presa da quota abbastanza elevata, e con asse ottico della camera sensibilmente verticale (foto nadirale), dà inoltre un'immagine la cui forma non si discosta troppo da una planimetria in proiezione ortogonale. Ma di particolare utilità è l'interpretazione di tali fotografie, cioè la determinazione di quali fatti siano indizio anche lievi segni registrati dall'emulsione.

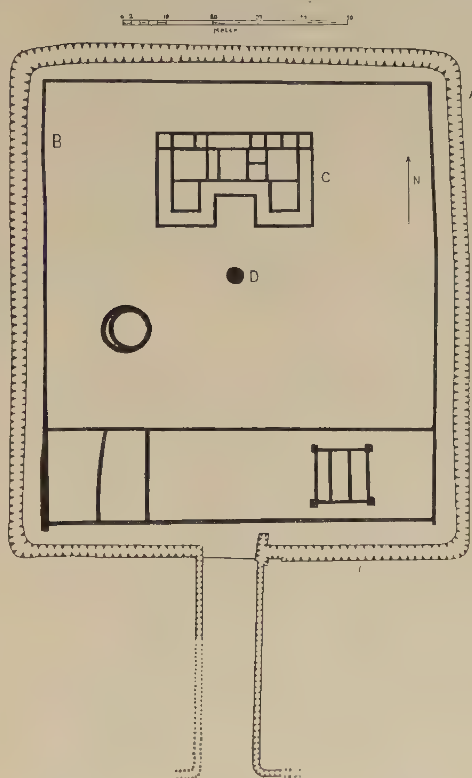


Fig. 11 – Planimetria di villa rustica romana

L'interpretazione di fotografie aeree quale prassi a sè si è molto sviluppata in tempi successivi a quelli di evoluzione della fotogrammetria, cioè recentissimi, [1] e si è indirizzata soprattutto agli studi del terreno e delle sue risorse (agricole, forestali, minerarie, ecc.). Ma anche nel campo archeologico essa ha avuto sviluppi interessanti, proprio per quella capacità che ha di individuare tracce indiziarie di resti interrati, che l'occhio dell'uomo a fior di terra non può individuare (*figg.* 6–14). [2]

Le prime fotografie aeree furono prese da palloni frenati al principio di questo secolo; [3] non era ancora la vera fotogrammetria moderna — cioè automatica — al cui sviluppo, rapido in tutto il mondo, contribuirono due circostanze ben differenti e distinte che contemporaneamente rivoluzionarono la vita dell'uomo e il campo specifico della tecnica del rilievo; alludo ai progressi nella navigazione aerea con propulsione meccanica e ad elevata velocità (l'aeroplano, in sostituzione del pallone frenato e del dirigibile), e all'invenzione dei restitutori automatici che offrivano possibilità sconosciute alla fotogrammetria classica. Entrambi questi eventi, abbastanza



a


b

Fig. 12 *a*, *b* – Tracce della città romana di Caistor, Norfolk, quali apparivano nella fotografia nadirale (*fig.* 12 *a*, luglio 1928) eseguita dopo un lungo periodo di siccità estiva col campo coltivato ad avena. Sono in colore chiaro le tracce delle strade e, più sottili, quelle dei muri degli edifici. Iniziato lo scavo in corrispondenza del rettangolo A (*fig.* 12 *b*), benchè la stagione sia la stessa (giugno 1929) la diversa coltura (rape) non dà più alcuna traccia di ciò che è ancora sotterrato



Fig. 13 – La fotografia panoramica, giugno 1934) mostra dal colore della vegetazione la rete delle strade della sepolta città romana di Silchester, Hampshire. La corona di alberature segue le antiche mura



a



b

Fig. 14 *a*, *b* – In altri casi possono essere le ombre idonee a mostrare interessanti particolari, come in questa foto nadirale (*fig.* 14 *a*): entro la cinta ovale che risale all'età del ferro, fu scavato nel Medio Evo altro fossato interno A attorno al castello. Pure al Medio Evo risale la chiesa B e il chiostro C, dei cui ruderi scoperti risulta assai chiara l'immagine. La fotografia panoramica (*fig.* 14 *b*) è assai meno completa ed esatta, ma forse più espressiva all'occhio non esperto



Fig. 15 – La camera doppia stereometrica Zeiss
Due camere di piccolo formato (6 × 9) sono fissate a distanza di m. 1,20 oppure di m. 0,40 (come in quella qui rappresentata) agli estremi di un tubo, il quale assicura la perfetta costanza della base, la complanarità dei due fotogrammi e il parallelismo degli assi delle camere che vengono tenuti di solito orizzontali, ma possono inclinarsi di 15° o di 30° verso l'alto o verso il basso. L'insieme, sostenuto da un treppiede, può essere disposto con la base perfettamente orizzontale fino ad un'altezza di m. 2,40 da terra. L'apertura degli obbiettivi avviene contemporaneamente mediante un unico comando. Il peso complessivo è di soli 25 kg.
(*Fot. Zeiss–Aerotopograph*)

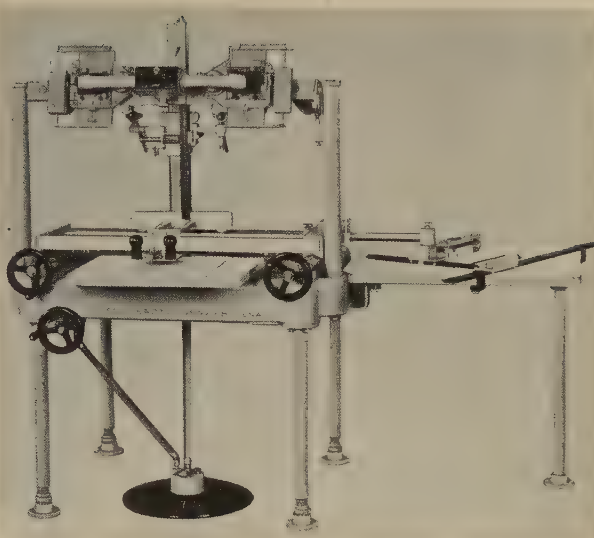


Fig. 16
Il Piccolo Autografo Zeiss, notevolmente semplificato rispetto ai restitutori ordinari e atto alla restituzione di fotogrammi presi in condizioni speciali, ad esempio con la Camera Doppia Stereometrica della fig. 12. Ma anche lastre di formato più grande (come il 13 × 18, abituale in fotogrammetria) possono impiegarvisi previa riduzione. La semplificazione è tra l'altro dovuta al fatto che i fotogrammi restano fissi nel medesimo piano, così come vengono presi con la camera sopradetta. L'apparato ha due tavoli da disegno, su quello centrale viene automaticamente riportata la pianta dell'oggetto, su quello laterale (a destra) il profilo o sezione verticale (*Fot. Zeiss–Aerotopograph*)

recenti in quanto risalgono agli anni immediatamente successivi al primo dopoguerra (tra il 1919 e il 1921 sono datati alcuni dei più importanti brevetti di restitutori — tra cui quelli italiani — che quasi contemporaneamente furono presentati utilizzando principî diversissimi), consentirono di dare alla fotogrammetria un indirizzo molto più industrializzato. L'aereo evidentemente consente di prendere in breve tempo un grande numero di fotografie, e il restitutore automatico permette di trasformarle in carte in un tempo alquanto più lungo che la presa, ma molto più breve e con non minor esattezza della topografia classica, e con minor impiego di personale addetto ai calcoli. Tutto ciò però richiede un notevole investimento di capitali, che lo rendono economicamente conveniente solo quando si tratti di rilevare vaste estensioni di terreno la cui misura diretta è lunga e costosa. Questo spiega la grande diffusione della fotogrammetria in tutto il mondo per carte topografiche dalle più piccole alle più grandi scale, e tra queste anche rilievi di estese zone monumentali e archeologiche, e di città per piani urbanistici. Ma diversa è l'impostazione economica del rilievo di edifici o monumenti singoli, per i quali, oltre a questa non convenienza economica dell'uso di apparati automatici precisi ma complessi e costosi, esistono altri problemi tecnici.

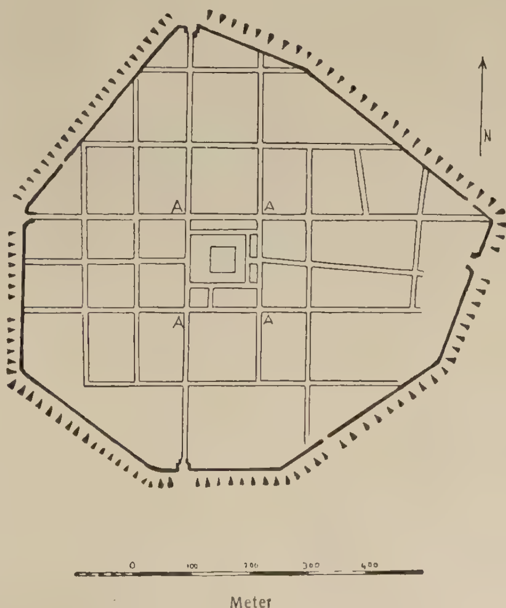


Fig. 17 – Rilievo eseguito sul terreno della rete di strade della città romana sepolta di Silchester Hampshire

Anzitutto, per oggetti vicini — come gli edifici fotografati da terra — occorre poter variare la distanza focale (mentre per fotografare un terreno o un paesaggio aperto dall'aereo o da terra, essendo i punti oggetto a distanza superiore al limite oltre il quale le immagini sono sempre a fuoco, è preferibile impiegare camere a fuoco fisso giacchè la distanza focale rimane costante ad un valore che interessa conoscere con la massima esattezza). Inoltre la

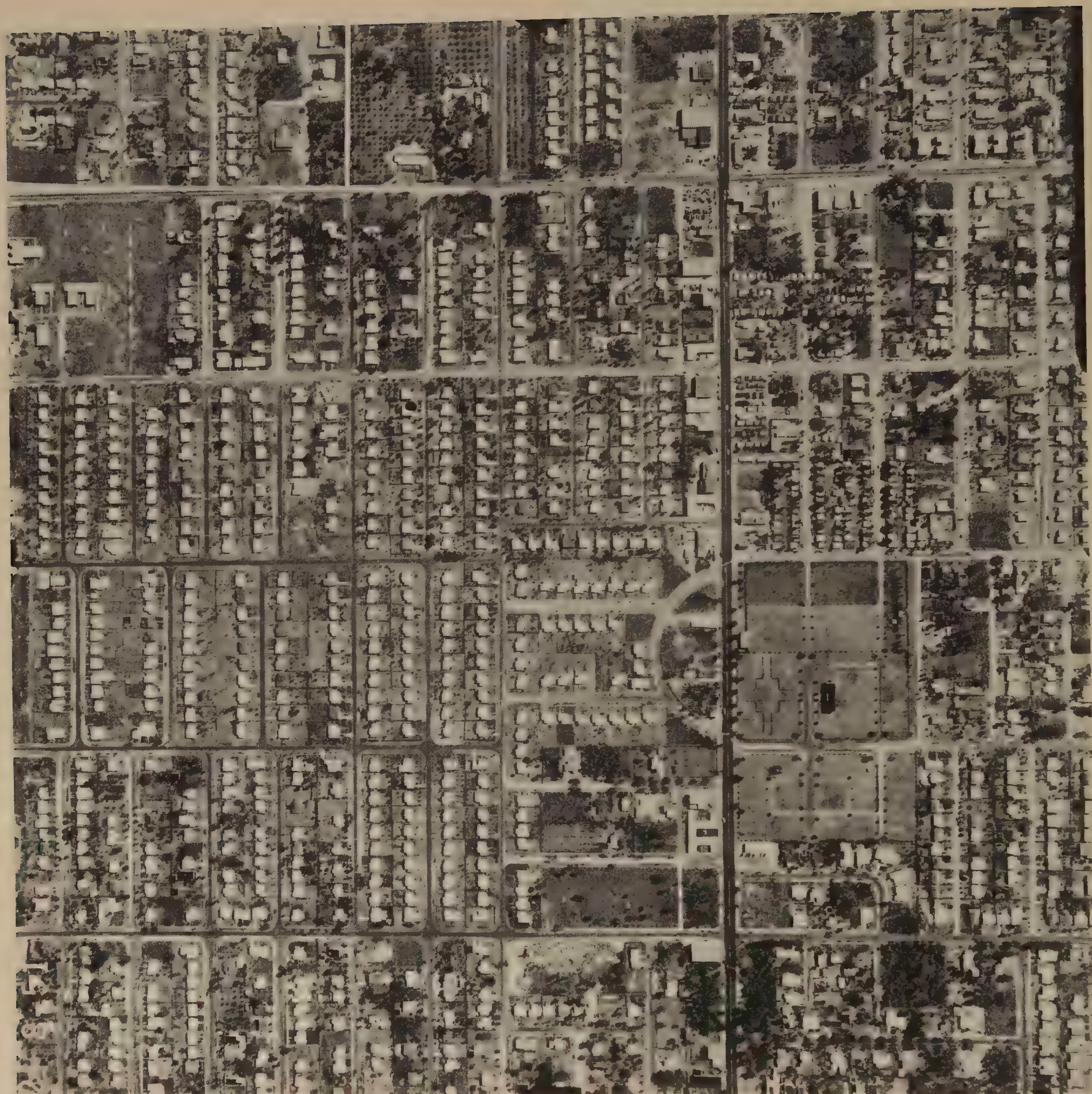


Fig. 18 – Una zona a case unifamiliari tipica di una città americana (in Florida). La fotografia nadirale consente misure planimetriche che, almeno per scopi urbanistici, sono abbastanza precise senza che occorra restituire, e fornisce gran copia di particolari con molta chiarezza: una osservazione stereoscopica della coppia di fotogrammi permette, sempre allo stesso scopo, misure abbastanza precise anche di altezze (v. anche *fig.* 19) (*Fot. fornite da D. J. Belcher and Associates Inc., Ithaca N. Y., U. S. A.*)

misura della base con la precisione voluta è possibile quando sia collegata ad una triangolazione, mentre nel limitato spazio in cui si fotografa un monumento bisogna ricorrere ad altri metodi.

Per queste ragioni, e soprattutto per venire incontro a quel diverso indirizzo di lavoro che richiede il rilievo di un edificio singolo, furono studiati apparecchi di presa e restituzione esatti ma meno complessi e costosi (*figg.* 15 e 16). Essi furono però progettati e costruiti dove vi era una richiesta di rilievi fotogrammetrici " per oggetti vicini „ anche per esigenze diverse dalla sola architettura (come la criminalistica e la documentazione ed analisi di incidenti stradali), e — a quanto si sa dalla Germania e dalla Svizzera che appunto ne costruirono ed impiegarono — furono usati forse più per questi scopi che per l'architettura stessa.

Comunque, sia per il rilievo di edifici singoli (da farsi preferibilmente con apparati semplificati per le

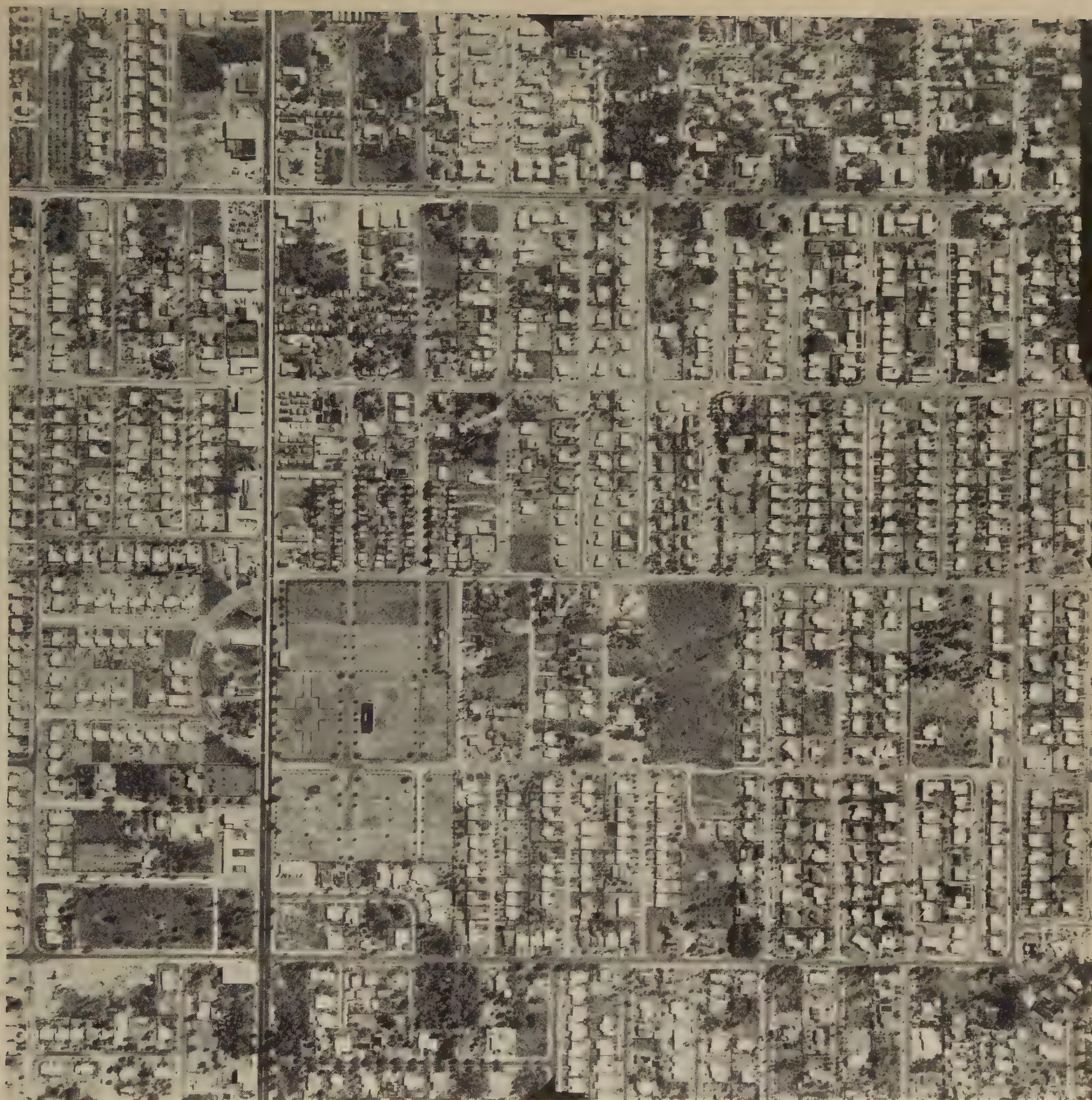


Fig. 19 – Zona a case unifamiliari di una città americana (vedi *fig.* 18)

anzidette ragioni di convenienza economica), sia per quello di zone monumentali e archeologiche e di città viventi, la fotogrammetria ha dimostrato di essere sicuramente idonea a dare risultati tecnicamente perfetti. [4] Se ci si volesse chiedere perchè le applicazioni non siano state più estese, le ragioni dovrebbero trovarsi in cause d'ordine generale. Per quanto riguarda gli edifici singoli sono state già esposte, e sono le medesime per le quali nemmeno per il rilievo topografico di un terreno comune la fotogrammetria è conveniente quando l'estensione della zona da rilevare sia limitata. Per rilievi di zone più estese invece — e quindi con fotogrammetria aerea — la convenienza ad usare questa vi sarebbe, ma sono i mezzi finanziari che per tale genere di ricerche quasi mai abbondano. Inoltre, in una campagna di scavi archeologici, se la fotografia anche prima degli scavi — anzi, come abbiamo visto dalle fotografie qui mostrate, specialmente prima degli scavi — dà indicazioni rivelatrici che, facendo risparmiare assaggi, possono anche pagare largamente le spese del volo, meno vantaggioso comparativamente potrà riuscire un rilievo fotogrammetrico



Fig. 20 – Fotografia aerea di Agrigento e della zona dei templi attorno alla città, eseguita recentemente dall'Ente Italiano Rilevamenti Aerofotogrammetrici. Ai margini vengono registrati anche i dati relativi ad ogni singolo fotogramma, oltre ad apparire le tipiche marche che definiscono gli assi (*Fot. E. I. R. A.*)

giacchè lo studio delle tracce scoperte richiede un esame così minuto di tutti gli indizi da far risultare relativamente trascurabile il costo delle misure topografiche dirette. Quando invece si tratti del rilievo di una città, saranno le necessità urbanistiche a rendere conveniente il rilievo fotogrammetrico; e ciò è avvenuto ed avviene spessissimo, costituendo la fotogrammetria uno dei metodi migliori per formare la carta necessaria quale base per la progettazione di un piano regolatore. Ma già la sola fotografia (*figg.* 18 e 19) può costituire la base per indagini preliminari e fondamentali sulle situazioni di fatto, come la densità il tipo le altezze e le strutture edilizie, le misure e la vegetazione esistente nei cortili e nei giardini pubblici e privati, i parcheggi regolati o spontanei di qualunque specie di veicoli, il flusso spontaneo o comunque attuale del traffico individuabile anche dalla colorazione delle pavimentazioni stradali, e un'infinità di altri dati che nessuna mappa o rilievo può fornire così aggiornati e a colpo d'occhio.



Fig. 21 – Fotografia aerea di Agrigento e della zona dei templi (v. *fig.* 20)

L'indirizzo attuale della tecnica è dunque nettamente orientato verso l'impiego del rilievo fotogrammetrico solo per città piuttosto estese, quando cioè la vastità e complessità del rilievo sia tale da pagare non soltanto il volo ma anche la presa con camere speciali e la restituzione con apparati automatici (e il lavoro risulterà più completo ed economico — tenuto conto anche del tempo impiegato e dell'utilità di avere fotografie oltre che carte — che un normale rilievo topografico). Nei casi in cui l'estensione della zona paghi solamente il volo e non la restituzione, la fotografia aerea specialmente nadirale costituirà un documento che può spesso sostituire la carta topografica e qualche volta essere molto più utile di essa grazie alle indicazioni che solo la fotografia e la sua interpretazione sono capaci di dare. Per edifici isolati invece, anche i paesi esteri che hanno lavorato con gli apparati speciali per la fotogrammetria dei primi piani (o degli oggetti vicini) e che avevano fatto parecchie restituzioni di monumenti all'epoca della fotogrammetria classica e con i primi restitutori stereoscopici, non risulta che abbiano fatto gran che in questi ultimi tempi. Il rilievo fotogrammetrico terrestre per limitate estensioni può non riuscire economicamente conveniente qualunque sia la natura

delle cose da rilevare; ma, nel caso particolare di cui si parla, il problema non deve essere visto in senso economico stretto.

Vi è un dovere a cui i popoli civili non possono sottrarsi, quello di conservare i più insigni capolavori dell'arte che essi custodiscono, variamente soggetti — a seconda della loro natura, delle condizioni climatiche del luogo in cui si trovano, dell'intensità della vita che li attornia — agli inesorabili effetti della risultante di quelle circostanze che si riassume in un fattore, il tempo. Questa lotta dell'uomo contro l'azione demolitrice del tempo è costosa, e non può essere decisa con vedute strettamente amministrative, se non relative alla ricerca del modo più conveniente per raggiungere lo scopo, che può essere quello di cercare di conservare almeno ciò che dell'opera d'arte è lo spirito, quello che potremmo chiamare il " messaggio „ che essa ha portato all'umanità. E questo potrebbe rimanere, per alcune forme artistiche e quando la conservazione materiale sia impossibile o troppo onerosa, nella immagine. Può darsi si debba cioè pensare a delle copie, che per le opere architettoniche potrebbero essere rappresentate da calchi ottenuti fotogrammetricamente, da rilievi fotogrammetrici, quanto meno da fotogrammi restituibili in seguito quando occorra, o da fotografie.

Rientra in questo ordine di idee la proposta presentata da uno dei delegati italiani al Congresso Internazionale di Fotogrammetria di Washington,[5] di costituire un archivio internazionale di fotogrammi dei più importanti capolavori architettonici di tutte le parti del mondo, da conservare in ambiente climaticamente e politicamente tranquillo, sotto gli auspici dell'O.N.U. e dell'U.N.E.S.C.O.: forse un sogno irrealizzabile, ma che manifesta certo il desiderio dello spirito contro la precarietà della materia e, purtroppo, i contrasti degli uomini.

Gino Pratelli

1) Nei Congressi della Società Internazionale di Fotogrammetria, che tenendosi ogni quadriennio oltre alle interruzioni delle guerre sono già alla VII edizione, solo dal 1948 l'interpretazione delle foto aeree è oggetto di studio di una separata Commissione.

2) Tra i contributi della fotografia aerea alle ricerche archeologiche, notevoli quelli forniti a spedizioni scientifiche in zone desertiche (lavori francesi in Siria e recentemente in Algeria, che permisero di scoprire monumenti romani). In Italia sono noti i saggi di esplorazione archeologica eseguiti dal professore Lugli nel 1939 con la collaborazione dell'Aeronautica, che risolsero interessanti quesiti relativi a diverse località italiane (disposizione dei moli nel porto romano di Anzio, tracce della Via Appia in Puglia e della centuriazione romana nel Lazio).

Giacchè possiamo farlo con una così chiara documentazione, l'illustrazione del metodo dell'interpretazione delle foto aeree impiegato nelle ricerche archeologiche appare conveniente sulla scorta dell'esperienza inglese (che risulta iniziata nel 1922). Le *figg.* 6–14 e 17 sono riprodotte dall'art. di O. G. S. Crawford, *Luftbildaufnahmen von Archäologischen Bodendenkmälern in England*, in *Luftebild u. Luftebildmessung*, Berlino 1938, p. 9 ss.

3) In Italia è da ricordare un piano fotografico della città di Venezia preso dal pallone.

4) Non è negli scopi del presente articolo fare un quadro delle applicazioni felicemente attuate, dei risultati conseguiti, e dei metodi che è preferibile impiegare tra quelli possibili. Un'idea di ciò può forse aversi dallo studio *Il rilievo fotogrammetrico dei monumenti* da me pubblicato nel n. 1, 1948 della rivista *L'Ingegnere*. Nè i lettori di *Palladio* avranno dimenticato quanto su queste pagine (n. V–VI, 1942) pubblicò il prof. Cassinis riferendo sulla *Riproduzione di un bassorilievo con procedimento fotogrammetrico*. Un lavoro recentissimo è quello comunicato al Congresso Internazionale di Fotogrammetria tenutosi a Washington nel 1952 dalla Direzione Generale del Catasto Italiano, la quale ha presentato il primo dei 14 fogli della mappa archeologica di Roma: dovendosi curare la cartografia del Comune di Roma a scopi catastali con la fotogrammetria aerea, è stato possibile e conveniente rilevare anche i dati archeologici, col procedimento chiamato di integrazione planoaltimetrica con sistemi aerofotogrammetrici delle mappe in precedenza rilevate da terra.

5) P. Belfiore, *Per un archivio fotogrammetrico internazionale delle opere d'arte architettoniche*, in *Boll. Soc. It. di Fotogrammetria e Topografia*, n. 2, 1953. L'A. fa precise e concrete proposte sull'organizzazione che potrebbe darsi a tale Istituto, indicando anche quali questioni occorrerebbe prima affrontare e coordinare, nonchè la località più adatta.

UN MONUMENTO POCO NOTO DELL'ARCHITETTURA GOTICA IN ITALIA

Come è noto, la tradizione monastica di Trisulti ha le sue remote origini in un nucleo di cenobiti che lì si raccolse sotto la regola benedettina verso l'anno 1000, attrattovi dalla fama di santità dell'eremita Domenico da Cocullo.

Le esigenze della comunità, rese più impellenti dalla lontananza dei luoghi abitati e dai rigori del clima, fecero nascere presto un complesso di costruzioni nel punto in cui ancora oggi si scorge la chiesa insieme con i ruderi della Badia di S. Domenico. Il complesso, sotto il nome del protettore S. Bartolomeo, fu un vitale centro benedettino per circa due secoli e cioè fino al 1204 alla cui data, sia per rinnovamento della intiepidita fede religiosa, sia per altre ragioni d'ordine pratico, l'ordine cartusiano fu sostituito a quello bendettino: alla stessa data si può far risalire l'inizio dei lavori per il trasferimento della comunità sul luogo dell'attuale Certosa.

Il trasferimento può essere spiegato dal desiderio di un completo rinnovamento spirituale e dal bisogno di avere una differente distribuzione del cenobio, in relazione alle diverse vite monastiche imposte rispettivamente dalla Regola benedettina e da quella certosina, come anche dalla più urgente necessità di sottrarre la stessa comunità al grave e continuo pericolo derivante dalle frequenti cadute di massi che si distaccavano dall'alto strapiombo roccioso soprastante la vecchia badia benedettina. Tali cadute si verificano anche oggidì e l'unica difesa da essi è rappresentata dai prati pianeggianti che dividono la certosa dalla parete montana (*fig.* 1).

Secondo le notizie raccolte dagli storici della Certosa, il trasferimento avvenne sopra uno spiazzo soprastante il burrone nel cui fondo scorre il Rio Collepardo e sul quale già sorgeva una casa di villeggiatura della nobile famiglia Conti, donata, insieme con il terreno circostante, ai monaci dal Papa Innocenzo III (al secolo Lotario Conti). Sembra certo che l'edificio sia stato utilizzato per la provvisoria residenza dei monaci, i quali dirigevano la costruzione delle nuove fabbriche, ciò che permise di dare la precedenza, nella realizzazione del nuovo complesso, alla chiesa. In seguito, il medesimo edificio fu usato per altre necessità del monastero disponendovi, con adattamenti, il granaio, i magazzini, il molino ed il forno.

Indagando la pianta e le strutture murarie dell'ala più occidentale della Certosa di Trisulti, si rilevano differenze chiarissime, direi quasi stridenti, nelle tecniche costruttive delle sue varie parti. Si possono infatti individuare almeno quattro parti nel corpo di fabbrica, ognuno con caratteristiche proprie; nello schizzo della *fig.* 4 le parti in parola sono distinte con le lettere A, B, C, D rispettivamente.

La parte A possiede i caratteri inconfondibili delle costruzioni medievali del primo gotico: essa è interamente in muratura di pietrame a grande spessore, con paramenti esterni a corsi quasi regolari, con solai e copertura a volta ed ha, nelle pareti, tutte le membrature architettoniche in pietra da taglio secondo i caratteri tipici dell'edilizia dei secoli XII e XIII. Peraltro, sia la tessitura muraria che i particolari in pietra, se confrontati con quelli della prossima chiesa di S. Domenico, dimostrano, per la forma e le dimensioni dei masselli, per il taglio e la finitura delle superfici viste e dei letti di posa delle pietre, come anche per la stessa tecnica costruttiva, una sistematica lieve ma netta

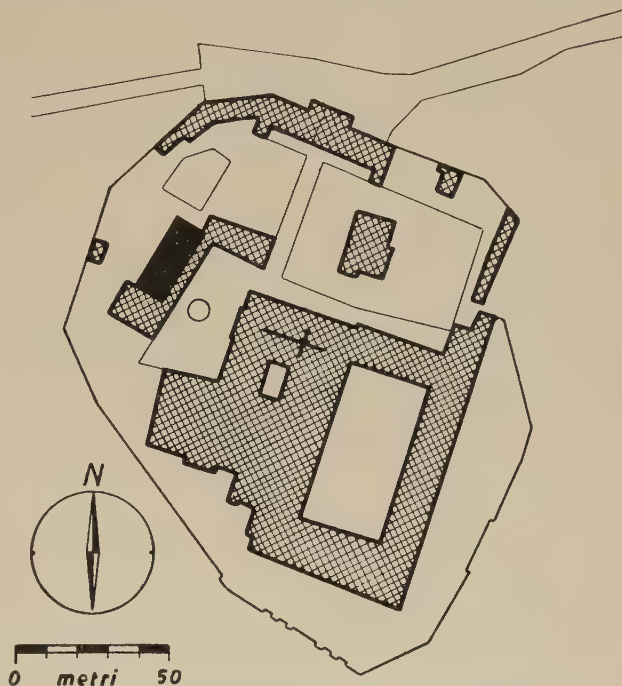


Fig. 1 – Certosa di Trisulti: planimetria generale

inferiorità. E poichè gli elementi tipici della chiesa di S. Domenico e dell'annessa abbazia rivelano una tecnica quasi perfetta ed un grande rispetto dei canoni architettonici propri, sembra lecito dedurre che la costruzione in esame sia stata una derivazione scolastica, realizzata con maestranze locali, di quell'originale complesso di cui oggi resta solo la chiesa con poche altre mure diroccate, sfuggite alla sistematica demolizione di cui parlano gli storici della Certosa.

Nella porzione di fabbrica in esame è perfettamente individuabile la casa di villeggiatura di cui s'è detto prima: la data della sua costruzione deve dunque essere fissata con sicurezza anteriormente a quella della donazione di Innocenzo III e cioè al 1204, ciò che ne fa una delle più antiche costruzioni gotiche in Italia, soprattutto di quelle aventi una destinazione ad uso civile, non religioso. Essa è indicata in nero nella planimetria generale della Certosa riportata nella *fig.* 1.

Riprendendo il concetto esposto più sopra, derivato da osservazioni obbiettive, della discendenza della costruzione da quella della chiesa di S. Domenico, si può supporre che quest'ultima sia stata costruita da monaci architetti venuti per una di quelle filiazioni o scambi normali negli ordini monastici di tutti i tempi con il bagaglio di una cultura

artistica e tecnica rigidamente tradizionale, mentre la prima sia stata costruita su tale modello da maestranze locali per commessa di un qualche membro della famiglia Conti.

Si può ancora pensare che il movente della commessa e lo scopo della costruzione siano stati, non la villeggiatura familiare nel senso proprio della parola, ma il desiderio di disporre, in vicinanza della selva Eici e di un territorio certamente pieno di selvaggina, di una base d'appoggio per le partite di caccia nella zona: solo così può spiegarsi funzionalmente la distribuzione degli ambienti interni del fabbricato e degli accessori ricavati in essi.

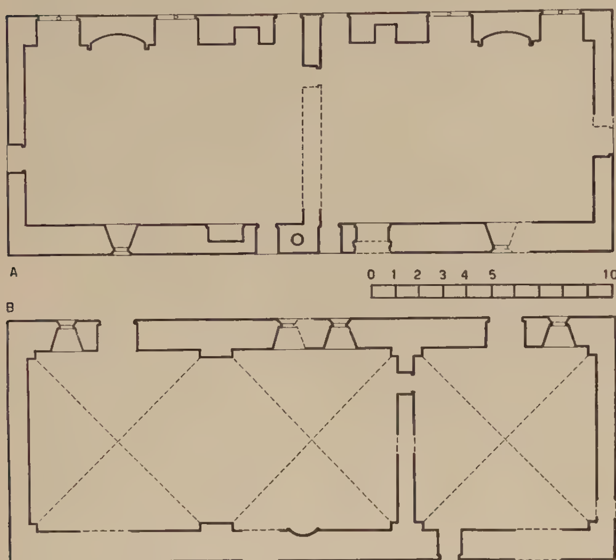


Fig. 2 – Pianta del piano superiore (*A*) e del piano terreno (*B*) della costruzione

Esso infatti si compone originariamente di due grandi ambienti al piano terreno e di due ambienti al piano rialzato: i primi sono bassi, con scarse e piccole aperture munite di inferriate e mostrano i resti di una capace canna fumaria, ciò che li rendeva atti ad essere usati come cucina e ricovero per il personale di basso rango o di servizio, mentre i due ambienti superiori, non in diretta comunicazione con quelli sottostanti, sono assai più alti dei primi, con numerose finestre bifore e porte (balconi ?) con monumentali camini da fuoco, [1] armadi e vani a muro, in tutto degni di essere grandiose sale da soggiorni baronali. Le caratteristiche climatiche e metereologiche locali ancora oggi dimostrano, a suffragio dell'ipotesi avanzata, che di un riparo in quei luoghi ve ne sia assoluto bisogno.

Nel complesso, ciò che più colpisce della costruzione, oltre alle sue dimensioni, sono la assoluta regolarità e la simmetria delle sue parti — come risulta con massima evidenza dai rilievi riportati nelle figure — ciò che prova l'unicità di progettazione e d'esecuzione dell'opera.

Infine, dall'esame delle pareti esterne risulta che il corpo di fabbrica era destinato a rimanere isolato e che solo posteriormente, forse in seguito all'occupazione da parte dei monaci, vi furono addossate altre costruzioni. Infatti il ciglio del tetto, lungo tutto il perimetro, è rifinito con una piccola cornice formata con conci di pietra sporgenti e lavorati sulla testa.

Nel lato meridionale si notano, inserite nella struttura muraria in modo organico, tre mensole di pietra destinate a sorreggere un dormiente ligneo per imposta superiore di una falda di tetto; peraltro non si rilevano lungo i cantonali traccie di pietre da immorsare in successive murature, ciò che suggerisce l'idea che alla parete meridionale anzidetta dovesse essere addossato magari un lungo balcone coperto (*fig.* 2). Solo la demolizione delle costruzioni successive potrebbe permettere di confermare l'ipotesi.

Più utile che una dettagliata e prolissa descrizione del monumentale fabbricato si ritiene possano riuscire i disegni stabiliti in base ai rilievi ed alle ricerche condotti dallo scrivente nel 1949 redigendo un programma di liberazione e di restauro, purtroppo ancora inattuato. Le *figg.* 2 e 3 rappresentano rispettivamente una la pianta del piano terreno e quella del piano rialzato e l'altra le sezioni trasversale e longitudinale della costruzione. Il prospetto principale, come dovrebbe apparire dopo la liberazione, si potrà ottenere solamente con l'allontanamento totale delle strutture addossate, il che darà la soluzione definitiva del problema rappresentato dalle due piccole porte (ingressi o balconi ?), per le quali i sondaggi fatti non hanno portato ad alcunchè di conclusivo.

Lo schizzo della *fig.* 4 mostra come l'edificio sia rimasto imprigionato nelle costruzioni che a più riprese gli sono state addossate: esse, sia per la loro disorganicità, che per le stridenti diversità tecniche ed architettoniche, mentre deturpano il nucleo più antico, non lasciano dubbi sulla loro datazione più tarda e sul loro parassitismo; fortunatamente esse, non rivestendo alcun pregio artistico o funzionale, non rappresentano un intralcio per l'auspicabile opera di risanamento e di valorizzazione della parte monumentale.

La parte indicata con la lettera B nella figura anzidetta è tra le più antiche in ordine cronologico: essa consiste in una serie di pilastri sorreggenti una stretta volta lunettata, la quale appoggia da una parte su profondi intagli e grossolane mensole inserite *in punti qualunque* (risultano intagliate perfino le piattabande in pietra lavorata !) del prospetto della costruzione A, e dall'altra sugli archi a tutto sesto colleganti i pilastri stessi, i cui resti si ritrovano annegati nelle successive murature (*fig.* 3). Lo scopo di queste aggiunte, che tradisce la mancanza di intendimenti archittonici organici e direi anche di una tecnica di definitiva stabilità, sembrerebbe quello di un porticato o riparo per i materiali e le bestie in sosta fuori dei magazzini o della cucina badiale: necessità di riparo che deve essere riuscita urgente in rapporto alle aspre caratteristiche climatiche del luogo, insieme con il sistema di raccolta e di conservazione dei prodotti agricoli provenienti dalle vaste proprietà amministrate. Pertanto, la data di costruzione dell'aggiunta in esame è opinabile che cada nel periodo immediatamente successivo all'insediamento dei certosini quando questi, pur assillati dalle necessità quotidiane, ancora non disponevano di una sufficiente ed organica attrezzatura edilizia.

L'esame dettagliato della tecnica delle murature che compongono la parte B conferma il carattere di provvisorietà

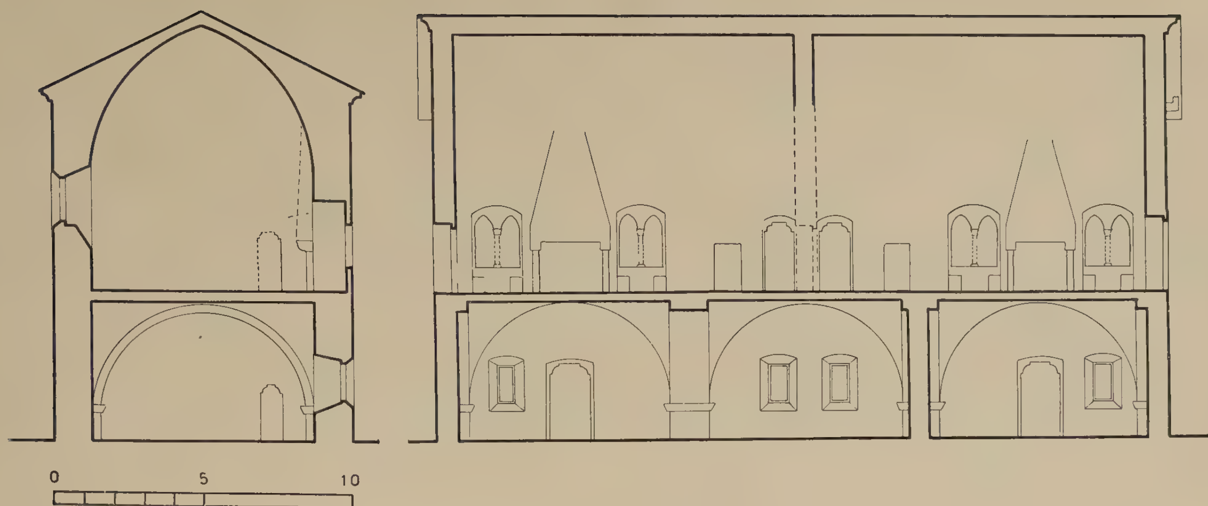


Fig. 3 – Sezione trasversale e sezione longitudinale della costruzione

e di accessorietà proprio di una costruzione utilitaria, ciò che le nega ogni stile e le toglie ogni pregio che potrebbe derivarle dall'antichità, forse di sette secoli.

Mentre l'antica fabbrica Conti, con la sua solida capacità, ha imposto un certo rispetto salvando fino ad oggi molto delle sue parti essenziali, il porticato addossatovi ha subìto ulteriori aggiunte, modifiche e mascherature — quante non si potrebbe nemmeno precisare — che in sostanza hanno pòrtato ad un insieme di piccoli ambienti indicati, nella stessa *fig.* 4, con la lettera C. Tali ambienti, siti fuori delle abitazioni monastiche, adiacenti agli impianti di sussistenza della Certosa, potevano essere probabilmente l'alloggio per il personale laico di guardia o di fatica. Oggi essi dimostrano, in uno squallore d'abbandono, anche una dubbia stabilità e la loro scomparsa è condizione essenziale per il ripristino della parte monumentale e per restituire all'antica funzione le sue porte e le belle finestre bifore.

Carattere, finalità e storia diversa dalle precedenti ha la fabbrica contrassegnata con la lettera D: essa infatti è nata nel secolo XVIII sotto il lungo e florido priorato del P. Bedini che impresse il carattere attuale alla Certosa. Lo scopo della costruzione fu ed è rimasto quello di foresteria ed a tale pratica finalità è stata organicamente progettata e costruita; anche le sue condizioni di stabilità, benchè scosse dal terremoto del 1915, permangono buone e sembra difficile decretarne la demolizione, come sarebbe richiesto per il completo isolamento della fabbrica medievale. Essa peraltro richiederà qualche piccola trasformazione per ricavare una nuova scala d'accesso al piano superiore, in sostituzione di quella, ripidissima ed angusta, compresa ora nella parte C ed assolutamente da demolirsi.

È da notare inoltre che, con il completamento della foresteria, fu intesa la necessità di intonacare a nuovo anche quell'insieme di aggiunte anzidetto, nell'intento di conferire al prospetto risultante, con varie finzioni ed accorgimenti architettonici, quella omogeneità che in effetti gli manca.

La costruzione medievale, infine, presta ancora uno spigolo del suo prospetto settentrionale ad un altro edificio, risalente anche questo al periodo della sistemazione definitiva della Certosa ed adibito a granaio. La funzione precipua di tale corpo di fabbrica appare quella di conchiudere la sistemazione architettonica dell'ambiente, delimitando il piazzale sul quale confluisce tutta la vita della Certosa, esclusa solo quella della contemplazione in clausura.

Tornando alla costruzione monumentale, si può osservare ancora che essa, dopo sette secoli e mezzo, non è eccessivamente danneggiata e permetterebbe il ripristino di quasi tutte le sue parti e dei dettagli, senza incertezze. Essa attualmente ha il piano inferiore totalmente ingombro di impianti utilitari e tramezzature le quali mascherano l'ampiezza e la stessa impostazione architettonica dell'interno; inoltre sono state praticate grandi aperture nei muri perimetrali ed ampliate quelle originarie al fine di dare più aria e luce, snaturando il carattere degli ambienti. Al piano superiore un larghissimo squarcio della parete divisoria fa praticamente dell'interno un unico vano; altre manomissioni relativamente minori concernono le aperture ed il solaio. Sono totalmente mancanti gli infissi e le pavimentazioni antiche, sostituiti con soluzioni del tutto provvisorie e precarie.

Fortunatamente il ripristino delle strutture murarie e delle parti in pietra da taglio delle finestre e degli altri accessori potrebbe effettuarsi senza incertezze perchè le distruzioni non hanno mai colpito parti che non si ripetano con la sistematica simmetria di cui s'è fatto cenno in principio. Anche i materiali lapidei della stessa natura di quelli delle parti superstiti sono disponibili sul luogo, forse dalle stesse cave di cui già si servirono gli antichi costruttori. Soltanto delle colonnine delle bifore fino ad oggi non s'è trovato traccia: di esse perciò bisognerebbe studiare un tipo con la sola scorta di elementi induttivi ed analogici. In proposito però si osserva che è lecito sperare in qualche rinvenimento nel corso della oculata demolizione delle parti B e C del corpo di fabbrica, nella costruzione delle quali è opinabile che siano stati utilizzati materiali risultanti dalle manomissioni del fabbricato principale: verificandosi tale fortunata ipotesi è chiaro che

anche la riserva relativa alle colonnine, ai loro capitelli ed alle loro basi verrebbe automaticamente risolta.

Inoltre, per quanto concerne l'accessibilità delle sale superiori del monumento, sembra opportuno suggerire che essa venga realizzata attraverso la porta rintracciata

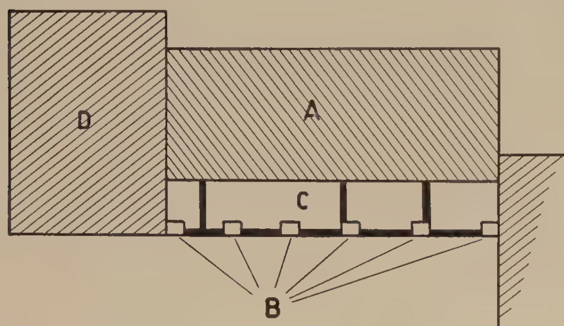


Fig. 4 – Schema planimetrico della costruzione con le fabbriche addossate

nella parete a mezzogiorno la quale immette, con piccola differenza di livello, nella sala centrale della foresteria. Tale soluzione permetterebbe di isolare i saloni del monumento dalle costruzioni di carattere utilitario esistenti a settentrione, liberando queste dalla servitù di un passaggio che, d'altra parte, riuscirebbe poco decoroso.

L'accesso agli ambienti del piano terreno, dopo le demolizioni anzidette e l'allontanamento degli impianti incompatibili con il carattere stesso dell'edificio, non presenterà alcuna difficoltà in quanto, con le porte aprentisi direttamente sul piazzale interno della certosa, verrà ripristinato l'ingresso originario.

Infine, la sistemazione architettonica generale del piazzale, con l'auspicata liberazione della fabbrica medievale, verrebbe in parte cambiata, ma sembra che il nuovo nobilissimo prospetto, leggermente arretrato rispetto all'attuale perimetro, non costituirebbe una nota discordante; anzi presenterebbe subito agli occhi del visitatore un quadro prezioso e tanto interessante anche per la storia del cenobio, da poter degnamente bilanciare l'importanza della facciata della chiesa, che lo fronteggia.

Un'ultima osservazione è necessaria circa la possibile utilizzazione dei nuovi ambienti. La biblioteca e l'archivio storico di Trisulti, rimasti sempre poco curati a causa del carattere stesso dell'Ordine che li possedeva, sono attualmente costretti in pochi locali angusti, nemmeno completamente al riparo dalle intemperie. Sembrerebbe assai utile e degno che venissero sistemati nei restaurati ambienti e dalla soluzione non potrebbe venirne che un reciproco decoro: l'archivio, che ora non può essere neanche consultato, potrebbe offrire forse qualche tesoro e la biblioteca rivelare altri libri rari, oltre quelli già conosciuti.

La soluzione prospettata eviterebbe qualsiasi nuova utilizzazione non degna della nobile bellezza degli ambienti ed offrirebbe una facile distribuzione per gli scaffali dei libri nei locali terreni ed una sistemazione addirittura ideale dell'archivio e della lettura in quelli superiori.

Giovanni Scaccia Scarafoni

1) Se l'età della costruzione trova conferma, i camini sarebbero tra i più antichi esistenti in Italia.

Fonti bibliografiche

D. V. Marucci, *Annales Trisultani* (ms. inedito incompleto cominciato nel 1692 – nell'archivio della Certosa).
A. Lubin, *Abbatiarum Italiae brevis notitia*, Roma 1693.
L. Iacobilli, *Vita di S. Domenico da Foligno*, Foligno 1648 (si parla delle fondazioni di Trisulti e di Sora).
P. Rondinini, *Monasterii S. Mariae et SS. Iohannis et Pauli de Caseamario brevis notitia*, Roma 1707 (sono ricordate le fondazioni delle stesse badie).
Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Vol. LXXXI, p. 71.
G. Marocco, *Monumenti dello Stato Pontificio*, Vol. IV, pp. 138 e 143, Roma 1833.
Acta Sanctorum Bollandiana, *Januarius*, II, p. 442, *Vita S. Dominici*.
D. L. Tosti, *Vita di S. Domenico Abate*, Napoli 1856.
D. L. De Persiis, *Il pontificato di S. Sisto I papa*, Alatri 1884 (si riportano le frequenti contese fra Alatri e la Certosa).
Id., *Tecchiena e il suo statuto*, Frosinone 1895.
Anonimo (D. Beda Castelli), *La Certosa di Trisulti. Cenni storici per un Benedettino*, Tournai 1912.

NOTE SUL MONASTERO DI S. BENEDETTO DI VALL'ALTA SOPRA BERGAMO E SUL PROBLEMA DELLE PRIME OGIVE A TORO INTRODOTTE DAI CISTERCENSI IN ITALIA

Il Porter [1] si occupò con particolare cura della piccola chiesa dell'Abbazia di Vall'Alta sopra Bergamo in quanto che volle vedere nelle ogive delle volte della navata centrale di questa chiesa, fondata nel 1136 e consacrata nel 1142, il primo esempio di ogive a toro portate in Italia dai Cistercensi. Di fondazione cistercense fu creduto tale monastero dall'Ughelli [2] e poi dal Lupi [3] che per primo ritenne il Vescovo Gregorio, fondatore di questa abbazia, monaco cistercense e di conseguenza mise in rilievo le parole *fratres meos* della carta di fondazione dell'aprile 1136 per avvalorare una fondazione cistercense. Gli studiosi bergamaschi gli prestarono fede e il Gatti, per esempio, riportò nella sua monografia [4] anche una lapide, ora scomparsa, che esisteva in chiesa, in cui si parlava chiaramente del possesso di tale abbazia da parte dei monaci cistercensi. Viceversa lo Janauschek [5] precisò con sicurezza trattarsi di un errore. Egli fece notare che mancano nella carta di fondazione, riportata dal Lupi, [6] le parole " et institutionum cistercensium „ prescritte dalla formula d'uso e non ritenne sufficientemente valida la pura ipotesi del Lupi che il fondatore dell'abbazia di Vall'Alta fosse monaco cistercense. Egli dimostrò, con valide prove, che per amore di brevità non ritengo opportuno enumerare, come invece il monastero fosse di fondazione benedettina. Tale ipotesi fu convalidata anche dal Kehr [7] che prestò fede allo Janauschek e che sottolineò l'inesistenza della formula completa ribadita dallo Janauschek, nel privilegio di Urbano III, emanato in favore di questa abbazia e da lui riportato, in cui è detto semplicemente " secundum b. Benedicti regulam „. Del resto io credo si possa accettare tale smentita anche perchè questa abbazia non è ricordata da alcuni fra i più attendibili storici dell'Ordine, come il Manrique o il Rusca. Il Cottineau [8] la dice esplicitamente " abbazia benedettina „.

Ad ogni modo qualunque sia la fondazione, ci tengo a smentire l'asserzione del Porter, che purtroppo trova ancora oggi qualche volta credito, secondo la quale in quegli anni (1136–42) possano essere state costruite dai Cistercensi in Italia volte ad ogiva a toro su navate. La cosa non è assolutamente possibile dal momento che non sono state erette volte su navate con ogive in chiese cistercensi neppure in Francia prima della metà del XII secolo; le prime pare siano state, come tutti sanno, quelle della seconda costruzione della navata di Pontigny, avvenuta fra il 1150-70 circa. Ma, a parte questo fatto, le ogive della navata della chiesa di Vall'Alta non possono essere, non solo della prima metà del XII secolo, ma neppure della seconda metà. Esse infatti si snodano secondo la cifra dell'ultimo stile gotico, vale a dire partono da terra appoggiate al pilastro e, senza intercessione di capitello, salgono fino alla volta. Ogive di siffatta specie le vediamo appunto in costruzioni del XV secolo, come ad esempio nel Duomo di Orleans, a S. Foy de Conches, a Bourg in Francia, a S. Giorgio di Dinkelsbuehl, nel Duomo di Stendal in Germania, ecc. Questa chiesetta, che aveva in origine una sola navata e tre absidi circolari, per cui non ci può aiutare per il problema della fondazione neppure il più preciso modulo cistercense a terminazione piatta — per quanto le tre absidi non escluderebbero da sole una fondazione cistercense (esse sono presenti infatti in diverse chiese di sicura fondazione cistercense come ad Acquafredda in Italia, [9] Cadouin, Leoncel in Francia e in particolar modo in Germania [10]) — doveva avere un tetto a capriate e pilastri rettangolari. È visibile un rialzamento nella navata centrale dall'esterno, ma non è facile poter dire se questo sia avvenuto quando si costruirono le volte o solo alla metà del secolo scorso, quando la chiesa fu ampliata allo stato attuale.

Ora, le ogive a toro furono realmente introdotte per la prima volta in Italia dai Cistercensi, ma non a Vall'Alta; e sono proprio queste ogive, la cui sezione potrebbe a prima vista sembrare non avere un particolare interesse, che ci permettono ancora una volta di correggere altre opinioni del Porter, cioè quelle riguardanti le datazioni, proposte dallo studioso americano, per le chiese delle abbazie cistercensi dell'Italia settentrionale di Chiaravalle Milanese, Cerreto e Chiaravalle della Colomba. Infatti tenendo per fermo che non si trovano, come ho già detto, volte ad ogiva su navate prima della metà del secolo neppure in Francia, non si possono accettare le date di inizio per le costruzioni di queste tre chiese proposte dal Porter intorno al 1135 (Chiaravalle Milanese), 1140 (Cerreto), 1145 (Chiaravalle della Colomba). [11] Le ogive presenti nelle volte della navata centrale di queste tre chiese ci portano a stabilire, nonostante le date di fondazione delle tre chiese, 1135 per Chiaravalle Milanese, 1136 per Cerreto e Chiaravalle della Colomba, gli inizi delle costruzioni avvenute dopo la metà del secolo, non prima del 1160–70. Epoca in cui appunto anche in Francia si iniziò a costruire in più largo numero navate con volte a crociera ogivata. Così ad esempio nella seconda costruzione di Clairvaux (1153–74), alla Benisson-Dieu verso il 1180, a Noirlac dopo il 1170, ecc. E in genere le ogive avevano la medesima sezione di quelle di queste tre chiese, a toro liscio. Qualcuno potrebbe obbiettare che queste date d'inizio del Porter possano essere valide per l'erezione del transetto, da cui sappiamo si sono iniziate le costruzioni, ma per esempio, a Chiaravalle Milanese, a parte il fatto che già sono presenti gli archi acuti nell'ingresso delle cappelle inferiori e che perciò non si può arretrarsi troppo nel tempo, volte ad ogiva sono lanciate sulle due campate del transetto. E queste volte ad ogiva datano dall'origine contrariamente all'opinione del Paravicini [12] che fossero state sostituite solo in un secondo tempo a un tetto a capriate, perchè come ha già precisato lo Stiehl [13] le semicolonne poste agli angoli delle facciate interne del transetto che portano le ogive delle volte sono in muratura con le pareti. E di questo fatto non c'è alcun dubbio. Che poi le volte fossero state progettate in origine più basse e poi erette più alte e che quindi ci sia stato in un certo senso un cambiamento di costruzione è altrettanto vero, come ce lo dimostra il doppio giro di archetti di coronamento sulla testata settentrionale del transetto. Ma questo rialzamento deve essere avvenuto a breve distanza di tempo, perchè la muratura non presenta diversità di materiale e differenza di colore dovuta a uua esposizione di lunga durata (siamo nel fianco nord). Quindi il rialzamento deve essere avvenuto in costruzione e non come pensa il Paravicini dopo un'effettiva sostituzione di una copertura differente dalla prima e realmente gettata. Egli parla di traccie di travi, che portavano le capriate, ancora esistenti, ma che già lo Stiehl asserì di non aver visto e che ora non sono assolutamente rintracciabili.

Ho desiderato in questa breve lettura mettere in evidenza come sia necessario tener conto di alcuni particolari tecnici nel loro giusto valore storico per poter stabilire una data se pur approssimativa alle costruzioni e come ancora una volta abbiamo la prova che le date di fondazione delle abbazie non possono essere prese come punto di partenza per la datazione della costruzione della chiesa. Si deve perciò pensare, anche per le tre abbazie ricordate, che in origine esse avessero chiese ben più modeste e che solo dopo diversi anni si sia provveduto alla costruzione di chiese che poi dovevano rimanere definitive. Non solo, ma che si procedeva nei lavori anche con estrema lentezza e, a parte le date di consacrazioni, che in parecchi casi ci sono di aiuto, una prova chiarissima, oltre a quella testè nominata di Chiaravalle Milanese, l'abbiamo proprio qui a Chiaravalle della Colomba, dove nella navata centrale è evidente un cambiamento in costruzione del sistema dei supporti. Ora il sistema è alternato, ma i pilastri intermedi che hanno un elemento che continua oltre l'imposta di volta delle arcate e che termina a vuoto all'altezza degli elementi di pilastro che portano le crociere delle volte, ci rivelano un primo differente progetto di copertura che si può pensare fosse a volte seipartite. Questo sistema piuttosto raro in Italia, aveva avuto una certa fortuna a Piacenza fino dal XII secolo. [14]

Ho voluto toccare questo problema delle volte ogivate a toro anche perchè è doveroso sottolineare il fatto che proprio in alta Italia si trovano i primi esempi di queste ogive che poi divennero di largo uso anche nel gotico

italiano, in queste chiese cistercensi del settentrione che, per il fatto che non presentano uno stile così puro, come quello che vediamo invece nelle chiese di Fossanova o Casamari, per esempio, non suscitarono mai lo stesso interesse degli studiosi, ma che viceversa, come ho già dimostrato [15] offrono un interesse storico–artistico di primo ordine.

LELIA FRACCARO

1) A. K. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven 1917, II, p. 1 ss.
2) F. UGHELLI, *Italia Sacra*, Venezia 1719, IV, p. 460.
3) MARII LUPI, *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiae Bergomatis...*, Bergomi 1784–99, II, p. 983.
4) P. GATTI, *Storia dell'Augusta Abbazia di S. Benedetto in Vallalta diocesi di Bergamo*, Milano 1853, p. 49. L'iscrizione è riportata anche dal PORTER (*op. cit.*, II, p. 4).
5) L. JANAUSCHEK, *Originum Cistercensium*, Vindobonae 1877, I, p. LIV.
6) *Op. cit.*, II, p. 1003.
7) F. KEHR, *Italia Pontificia*, Berolini 1913, VI (1), p. 390 ss.
8) L. H. COTTINEAU, *Répertoire topo–bibliographique des abbayes et prieurés*, Macon 1939, II, p. 5278.
9) Tre absidi semicircolari sono anche nella chiesa dell'Abbazia di Staffarda, ma, come ho già detto (cfr. L. FRACCARO, *Elementi francesi ed elementi lombardi in alcune chiese cistercensi italiane*, in *Palladio*, fasc. I–II, 1952, p. 48) non è affatto certo che siano state costruite dai Cistercensi.
10) In Germania la forma circolare delle absidi e delle cappelle che le affiancano ebbe una larga diffusione nelle costruzioni cistercensi, in particolar modo nell'icnografia a cappella digradanti (*en échelon, Staffelchor*). Vedi a questo proposito l'esauriente lavoro di H. P. EYDOUX, *L'architecture des églises cisterciennes en Allemagne*, Paris 1952.
11) *Op, cit.*, II, pp. 300, 290, 294.
12) V. PARAVICINI, *Dell'Abazia di Chiaravalle Milanese*, Milano 1889, p. 29.
13) O. STIEHL, *Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland*, Liepzig 1894, p. 13 ss. Lo studio dello Stiehl su Chiaravalle Milanese può considerarsi ancora, sebbene conti parecchi anni, il più valido dal punto di vista scientifico.
14) Cfr. A. M. ROMANINI, *Contributo alla conoscenza del Romanico piacentino: un gruppo di chiese inedite dall'XI al XII secolo*, in *Palladio*, fasc. II–III, 1951, p. 78 ss.
Questi pilastri che non portano le volte hanno dato adito anche ad altre ipotesi: noi stessi in un primo tempo pensavamo che rivelassero un primo progetto di sistema continuo a campate rettangolari, come pensò anche il TOESCA (*Storia dell'Arte*, Torino 1927, I (2), p. 666, n. 66) per l'analogo sistema di S. Maria di Castello a Tarquinia. Il KRAUTHEIMER invece (*Lombardische Hallenchirchen im XII Jahrhundert*, in *Jahrb. f. Kunstwiss.*, 1938 p. 187) pensò per Chiaravalle della Colomba ad una prima copertura a botte; il pilastro ora tronco doveva portare la cintura della botte. Egli introdusse questa chiesa nel gruppo delle costruzioni che dovevano presentare all'origine questo tipo di copertura, come S. Maria del Castello a Tarquinia, S. Maria di Rivolta d'Adda, S. Celso a Milano. Ma ora credo che l'ipotesi di volte seipartite, data l'ubicazione piacentina della chiesa, possa essere la più valida.
15) *Op. cit.* alla nota 9. Altre precisazioni in proposito ho fatto anche al Congresso internazionale cistercense di Digione nel maggio 1953.

LA CHIESA MEDIOEVALE DELLA BADIA DI GROTTAFERRATA E LA SUA TRASFORMAZIONE DEL 1754, IN UN MANOSCRITTO CRIPTENSE INEDITO DEL PADRE FILIPPO VITALE

SONO BEN NOTE le circostanze della fondazione e le vicende storiche della chiesa di S. Maria di Grottaferrata; meno conosciuta è la sua antica forma. Costruita nel primo venticinquennio dell'XI secolo e consacrata da Giovanni XIX nel 1024 o nel 1025, la basilica dei Basiliani ebbe a subire nei secoli successivi modificazioni che ne alterarono l'aspetto. [1] Tra tutte la più radicale e la più grave fu quella del Cardinale Giannantonio Guadagni, abbate commendatario. Nell'anno 1754 il Cardinale intraprese certi lavori di rinnovamento che coprirono e resero irriconoscibili all'interno le strutture medioevali del sacro edificio. Del quale poco o nulla sapremmo, se non ci fosse stata tramandata dal padre Filippo Vitale, monaco basiliano del monastero di Grottaferrata, una minuziosa descrizione delle opere che si venivano facendo. Si tratta di un diario manoscritto, rimasto finora inedito, sebbene spesso menzionato nelle note bibliografiche che corredano moderni saggi o monografie sulla chiesa criptense. Tuttavia, anche se il nome dell'autore venne ricordato, non mi risulta che il manoscritto sia mai stato esaminato bene dagli architetti e dagli storici dell'arte, come invece l'importanza delle notizie e delle osservazioni in esso contenute meriterebbe. Il diario è degno di essere conosciuto per diverse ragioni: sia per l'iconografia dei cicli pittorici e musivi medioevali, sia per l'architettura. Qui non daremo che qualche fugace cenno sulle pitture, mentre c'indugeremo più a lungo sull'architettura. È originale, per essere della metà del Settecento, l'atteggiamento critico del padre Vitale nel campo dei metodi di restauro; rivelano un nobile animo i suoi ripetuti tentativi ed interventi in difesa del monumento: la sua lettera sulle pitture, la sua proposta d'inalveolare le colonne, la seconda lettera per salvare un marmo medioevale. Appare dal manoscritto quale fosse l'aspetto della chiesa prima dei lavori settecenteschi; si apprendono il nome e l'opera dell'architetto che tali innovazioni progettò e diresse; si conosce lo scultore, e si può valutare il giudizio che della sua arte dà il Vitale; emergono dalla cronaca figure di altri personaggi, ora insigniti delle dignità più alte, ora ignoti; ci sono infine tramandate le circostanze di taluni ritrovamenti di qualche importanza. Ma è tempo di cedere la parola al dotto monaco. Per agevolare la consultazione del materiale che pubblichiamo, aggiungiamo alcuni nostri sottotitoli che ripartiscono la materia. Ci siamo inoltre permessi per comodità di lettura, di raggruppare talvolta quei passi che si riferiscono ad un medesimo argomento, indipendentemente dall'ordine cronologico del diario; intercaleremo alla trascrizione qualche sobria nota di commento.

25 MAGGIO 1754, LETTERA DEL P. VITALE AL CARD. GUADAGNI

Em.mo Sig.re, essendosi degnata l'Em.a V.ra nel lunedì –20–maggio–1754– da Frascati portarsi a posta in Grottaferrata con l'Architetto per osservare quest'antica Chiesa di S. Maria di Grottaferrata a fine di volerla far risarcire imitando con ciò il santo David, che di sè disse nel Salmo XXV. = Domine dilexi decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae. = Perciò il P. D. Filippo Vitale, essendosi ancora trovato alla proposta fatta circa li risarcimenti, sentì volersi togliere le pitture che [erano] *dalle parti superiori della navata di mezzo, come ancora quelle, che nell'una e l'altra parte della balaustra, ed ancora ricoprire con mattoni le colonne per ridurle in pilastri; e ciò per essere dette colonne in molte parti corrose per l'antichità e per essere le pitture non bene espresse. | Ciò supposto si rappresenta all'Em. V.ra essere uso antichissimo di esprimere in pitture*

nelle chiese li fatti dell'Antico Testamento, ed in particolare quelli del Nuovo; e ciò precisamente si vede effettuato in modo speciale e costantemente dopo il celebre concilio contro gli iconoclasti, dando con ciò a divedere li fedeli di collocare e venerare nelle chiese quelle imagini appunto, tanto dagli eterodossi combattute e distrutte. / Il quale santissimo, piissimo, e div.mo costume fu imitato anche dall'istessi ... nelle chiese moderne di Roma, come in S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, S. Paolo fuori le Mura ed altre molte, nelle quali, benchè poi risarcite, ciò non ostante furono ritenute sì per venerazione dell'antichità, sì per eccitare la divozione de' fedeli, che nel rimirarle si rammentano e venerano ancora quei misteri ivi rappresentati, oltre quelli che negli altari s'adorano ...

Il Vitale continua citando chiese moderne, come S. Maria in Vallicella, il Gesù e altre, per l'uso delle pitture parietali. Tratta poi dell'importanza delle pitture di Grottaferrata, che testimoniavano di una tradizione della chiesa orientale. Richiama l'attenzione del Cardinale sulle colonne della basilica: sono quelle stesse che vi fece disporre S. Bartolomeo abbate, e che appartengono perciò alla costruzione originaria, consacrata dal papa Giovanni XIX nel 1024 o nel 1025. Una di esse, non si sa quale precisamente, è connessa a un ben noto miracolo: e l'autore vi insiste, nella speranza che l'eminentissimo presule receda dal suo proposito di chiuderle dentro pilastri.

... Si racconta ancora che il Santo Abate fermò per l'aria miracolosamente, qual'altro Giosuè, una di quelle colonne, che stava per cadere, con comandarli che si fermasse immobile, come successe, e si vede espresso tal fatto in pittura dal celebre Domenichino nella cappella di S. Nilo ...

Più avanti l'autore ci darà alcuni ragguagli a proposito delle colonne. Notiamo che la sua citazione è esatta, e che anzi il testo originale, dal quale egli ha attinto la notizia, ci dice qualcosa di più. Infatti nel mirabile manoscritto sulla vita di S. Bartolomeo, stilato intorno al 1060 dall'Egoumeno Luca, e custodito nell'archivio della Badia, si parla dei fusti di colonne provenienti da un monumento antico, che era situato in un luogo elevato, donde furono calati verso il basso, fino all'opera che si stava costruendo. L'informazione non è priva d'interesse per la topografia delle ville romane esistenti nella zona. [2]

Dalla lettera del p. Vitale si apprende qualcosa circa il soggetto delle pitture: eccone in breve un compendio: storie dei fondatori dell'Abbazia; storie che si riferivano alle feste solenni che si celebravano ogni anno presso gli Orientali; Daniele nella fossa dei leoni ("*nella pariete di rimpetto all'Altare grande*") e — dall'altra parte — i tre fanciulli nella fornace di Babilonia. Dalla parte di sotto "*li Dodici Profeti minori con il Divino Signore nel mezzo, ed intorno diversi Angeli, oltre ... S. Basilio Magno e S. Nicolò arcivescovo di Mira; il primo fatto collocare in memoria del med.mo S. Bartolomeo, quarto Abate, che prima di farsi monaco si chiamava* Basilio; *il secondo per chè* Nicolò *denominavasi prima S. Nilo ... Vicino la Balaustra dell'Altare maggiore, sotto li cornucopii ... dalla parte dell'Epistola S. Maria Egiziaca in atto di essere di essere comunicata da S. Zosimo; ... dalla parte dell'Evang.o la comunione di altro Santo eremita*". (Osserva il Vitale che la collocazione di queste due figurazioni fu fatta *con somma riflessione e prudenza*, per far comprendere con quanta devozione ci si debba accostare al SS.mo Sacramento.

Vero è che molto per l'antichità hanno patito, ciò non ostante possono ... risarcirsi in quella maniera più fattibile e propria senza togliere affatto l'uso e memoria antica.

L'autore prosegue dicendo che gli affreschi possono *farsi colorire dove hanno patito e farli quell'ornamento, corrispondente alla simmetria e consimile a quello che fu determinato per li dodici Apostoli di mosaico ... con cornici di stucco. Così resta intatta l'antica tradizione e ristorato il tempio in quella parte superiore.*

Del soffitto del 1577 dice il Vitale: *... il Card. Farnese, Ab.e Commendatario, nel fare il soffitto della chiesa, non levò affatto le pitture, come attualmente si vede, avendovi fatto un fregio, tanto nella parte superiore che nell'inferiore, e con avere chiuse le finestre antiche, le quali ora potrebbero riaprirsi. Nel farsi il soffitto fu tolta soltanto quella pittura rappresentante la Trasfigurazione del Signore e parte della Cena, vedendosi oggidì l'altra parte, lasciata intatta in memoria di ciò che ivi era dipinto, ed ancora l'Orazione nell'Orto.*

E come in alcune antiche chiese di Roma, risarcite poi, e fatti li pilastri alle colonne della navata, hanno ridotto la parte anteriore in modo, che qualche porzione della colonna apparisca, però potrebbesi fare l'istesso anche in questa occasione, tanto più che tra quelle ve n'è una che miracalosamente fermò per l'aria il Santo Abate Bartolomeo, come dissi di sopra.

Questo è quanto rappresento all'Em. V.ra in questa occasione di risarcimento, acciò il moderno, se possibile fosse, non pregiudicasse all'antico. Le angustie del tempo non mi hanno permesso di più allungarmi con altre raggioni (sic). *Che però parendomi queste per ora sufficienti, resto ... ecc.*

Così termina la lettera al Cardinale Guadagni.

È importante, in questa ultima parte, la proposta di lasciare in vista le colonne, anche se per ragioni di stabilità sia necessario inalveolarle; e l'idea dimostra che il monaco era abbastanza aggiornato in fatto di restauri, ed aveva in mente gli esempi che si venivano attuando allora in Roma: potè aver visto il lavoro di rinnovamento ordinato dal Card. Quirini in S. Marco (1740–1750), che lascia in evidenza lo schema basilicale. [3]

Seguono poi le memorie che, in forma di diario, espongono gli avvenimenti dal maggio–giugno 1754 al 25 aprile 1756.

L'aspetto della chiesa prima e durante i lavori del Settecento, quale appare dal manoscritto

Chi, dopo aver notato nel museo della Badia i numerosi frammenti medioevali ed aver osservato le pareti esterne della chiesa, largamente restaurate, ma che molto ancora conservano delle antiche strutture, passa poi nell'interno, e lo vede ricoperto di stucchi, rimane perplesso di fronte a un così radicale rinnovamento. Non riesce infatti a coordinare, in un primo esame, l'esterno con l'interno; le bifore esterne sono a una tale altezza che non ha alcuna rispondenza con le finestre interne; e le finestre arcuate con la transenna di travertino non corrispondono all'ordinamento

architettonico interno. Due sportelli messi a protezione di aperture praticate a una certa altezza in altrettanti pilastri mettono in evidenza saggi fatti nella muratura fino a raggiungere le colonne esistenti all'interno. Cosicchè il visitatore attento è preso da un vivo desiderio di apprendere quale fosse l'architettura originaria della basilica. Questa curiosità viene in parte soddisfatta dal diario del Vitale.

Apprendiamo infatti che la tripartizione in navate era effettuata mediante otto colonne scanalate di marmo, del diametro di circa m. 0,53, le cui basi esistono in parte ancora, e sono interrate di circa 45 o 50 cm., al disotto del pavimento. L'ordine architettonico non era architravato, come invece lo è oggi: ma sopra i capitelli giravano archi dovuti a due distinte fasi di costruzione, archi a tutto sesto ed archi a sesto acuto; avanzi degli uni e degli altri dovrebbero tuttora esistere, ricoperti dall'intonaco. Nell'area presbiteriale del *vima* odierno furono riconosciute nel 1754 le tracce delle fondamenta dell'abside medioevale, demolita, come si disse, dal Card. Alessandro Farnese nel 1582. Infine abbiamo precisi ricordi del prospetto interno della parete della navata laterale *in cornu Epistulae*. Veniamo anche a conoscere l'esistenza di vasi fittili murati nelle pareti per uso — pensa il Vitale — di correzione acustica.

Le colonne

10 giugno [*1754*] ... *fu subitamente in detto giorno messo mano a cavare da due palmi solamente di terra intorno alle colonne, per farvi un poco di fondamento. Circa mezzo palmo in giù dal pavimento cominciarono a comparire li piedi stalli di tutte otto le colonne, sotterrati fin dal principio, mentre il pavimento è antico, come comparisce da una buona parte di mosaico ancora esistente avanti l'altare grande, oltre una gran pietra di porfido rotonda, poco distante dalla porta antica della navata grande.*

Tutto il piede stallo di dette otto colonne sta sotterra circa palmi due.

Nell'affermare che le basi erano sotterrate fin da principio, è evidente che il Vitale sbaglia, perchè non distingue il piano del pavimento originario da quello dove si trova il lavoro in *opus sectile* dei marmorari romani.

11 giugno. Si seguitò il cavo per detto fondamento, che senza riflessione non fu fatto più profondo che palmi due, e furono cominciati a riempire e parimente fu dato in detto giorno principio a coprire di mattonella le due colonne vicino al campanile. O, o, che indiscreta risoluzione fu mai questa, di chiudere fra tavolozze, per fare i pilastri, quelle otto colonne di marmo bianco, e scannellatute, le quali erano state trovate fino da quel tempo da S. Bartolomeo alla villa di Cicerone quivi esistente. [4] *Quanti uomini eruditi hanno ciò veduto, e considerato, tutti si sono meravigliati di tale risoluzione fatta. Mà, mà, questo sarebbe stato meno male di ricoprirle, purchè intere le avessero lasciate come erano, e che forse in avvenire sarebbero state fatte scoprire da altri Abbati Commendatari più amanti dell'antichità. Il male si fu che con mani indiscrate furono rovinate in più luoghi e guastata la loro scannellatura, e dove che prima in pochi luoghi erano guaste, con poco lavoro si potevano ancora risarcire.*

... *nel giro delli piedi stalli fu trovato del piombo di grossezza un dito, quale girando d'intorno riempiva ancora il vacuo delle scannellature; del quale piombo toltone da una colonna dalla parte del Vangelo, si vedono ben formati li seguenti segni di rilievo nel detto piombo come siegue:* (e qui il Vitale mette, a p. 6, uno schizzo illustrativo).

Sopra di detto ve n'era gettato dell'altro della medesima grossezza con le suddette cifre incavate nella medesima forma di piombo, gettatovi liquefatto sovra il primo già congelato, in cui al contrario rimasero impresse come siegue (figura). *Formano dette cifre diverse croci con un* Π ed A *uniti, avendo voluto S. Bartolomeo nel piedestallo, o base di dette colonne, collocare le croci, tanto più che da un uso profano le ridusse e convertì in uso sagro. Li detti due piombi li ho fatti conservare nella biblioteca. Li medesimi piombi furono trovati nella seconda colonna dalla parte dell'Evangelio, cominciandosi a contare dalla parte dell'altare maggiore. Che se negli altri piedi stalli non vi fossero simili piombi, avrei potuto asserire con fondamento, essere quella che miracolosamente fu arrestata in aria* ...

14 giugno. (Vengono buttate giù tutte le pitture della parete dell'Epistola,) *le quali tolte, apparirono gli archi delle finestre antiche, delle quali ne darò il disegno. | Nel medesimo venerdì 14 fu dato principio dagli scarpellini a guastare le scannellature delle colonne, le quali per essere antiche, e di marmo bianco, non dovevano in modo veruno guastarsi; ma talmente le hanno rovinate, che non possono più servire.*

Pria che le cominciassero a rovinare, le feci misurare da un mastrò, e di rotondità erano palmi sette e mezzo di passetto. [5] *Alcune l'hanno ridotte in forma quadra ed ad uso di dado e talmente assottigliate e guaste, che sono ridotte a palmo uno e mezzo di passetto di facciata.* [6] *La 1ª e 2ª, cominciando dal campanile, sono state tagliate dalla parte di dietro a forza di scarpelli, come pure quella 1ª vicino la porta dalla parte dell'Evangelio.*

Tanto queste che le altre sono state incavate in diverse parti, ove fatti li buchi profondi un mezzo palmo, affinchè stia concatenata la fodera fatta di varie tavolozze, poste al confronto di un marmo intiero.

Che se in appresso venisse l'idea a qualche altro Abbate Commendatario di levarle, nè pure potrebbero servire per sovrapporti, o stipiti. | A, a, a, quod non fecerunt Columnae, Farnesii, nec Barberini, fecerunt nonnulli ...

18 giugno. Fu osservato nel fine, e sotto il capitello della colonna vicino il campanile un altro cerchio di piombo che non fu levato, di grossezza un'oncia di passetto e due di larghezza. L'istesso nell'altre sette colonne.

Frammenti di opere di marmorari romani con lo stemma di Benedetto IX

20 giugno. ... *fu dato principio a demolire quel coretto sovra la porticella della chiesa, fatto fare dal Card. Colonna che fu Commendatario nel 1507 — che si chiamò Giovanni Colonna — al quale successe l'altro, per nome Pompeo, che fu quinto Abbate commendatario e morì nel 1532. Quale dei due lo facesse fare, non è facile il determinarlo.*

Il Vitale parla di due architravi che posavano su colonne, che furono smontati e calati giù e poi posti nel nartece

e recavano stemmi a mosaico con tre aquile a scacchi ed altri motivi araldici; l'autore dà le misure di questi architravi. Il 21 giugno furono trovati i pezzi dell'altare medioevale, isolato alla maniera orientale; alla pagina 8 del ms. vi è la descrizione particolareggiata e le misure di ogni lastra di marmo, e c'è un disegno, che permette di comprenderne e ricomporne la forma. Questi marmi erano stati reimpiegati nella costruzione del coretto: non si sa dove sia andata a finire la lastra della mensa, forse l'adoperarono per farne il pavimento del coretto. L'altare fu forse fatto demolire da uno dei due Cardinali Colonna? Le armi gentilizie dell'altare erano quelle di Benedetto IX (1033–1044), che morì e fu sepolto a Grottaferrata.

Uso di vasi di terracotta per considerazioni acustiche (v. ms. pp. 7 e 12)

[Nel muro di facciata] *ov'è la finestra rotonda antica, di rimpetto all'altare maggiore, nel muro sotto detto finestrone rotondo incominciando dal piano del medesimo per palmi 6 di passetto al basso, e propriamente nel filo di mezzo di detta finestra fu trovato un buco, ove murata si vedeva una vettinella di terracotta con li suoi manichi e posta in sito ... con la bocca al muro. Io medesimo volli salire sulla scala da muratore ... e l'osservai, e vi posi la mano dentro, ov'è il vano di una bocca, e niente vi fu trovato. Come dissi, sta sotto il finestrone palmi sei di passetto; che se si volesse misurare dal principio della porta antica, di rimpetto all'altare maggiore, cioè dall'architrave di detta porta al detto buco, vi corrono palmi 18 di passetto.* (In seguito fu tolta e gettata via, quando si smontò il rosone; vedasi ms. p. 12 in fondo.) ... *Io medesimo osservai nel muro dalla parte di dietro per andare al campanile, cioè nel muro della navata maggiore della chiesa, un buco, quale fatto votare dalli calcinacci, vidi un'altra vettinella ad uso di corpo di brocca di terra cotta, consimile a quella, che notai nel sabato 15 giugno, anno detto. La di lei profondità è di due palmi e sta nella medesima altezza di quell'altra sopradetta, bensì distante dal muro del finestrone di rimpetto all'altare maggiore palmi 32 di passetto da me misurati. Dette vettinelle così concave erano solite mettersi in diverse parti delli muri delle chiese per il riverbero, o sia eco delle voci.*

Le constatazioni del dotto monaco sono di per sè molto precise; ma quel che più ci meraviglia è l'interpretazione fisica che il Vitali dà dei vasi fittili. Quale che ne potesse essere lo scopo, nell'intento delle maestranze del Mille, quest'ipotesi sulla volontà di migliorare o di correggere in tale modo l'acustica della chiesa è davvero seducente. Anche se possiamo concepire legittimi dubbi sull'efficacia di due soli accertati " corpi neri ,, nell'ampio vano della basilica, tuttavia il concetto è importante per la storia degli studi di fisica tecnica e — vedi caso! — la parola " riverbero ,, usata dal monaco precorre di due secoli il termine moderno " reverberation ,, introdotto nel significato di " riflessioni multiple ,, o di " coda sonora ,, dagli ingegneri e dai fisici anglosassoni nostri contemporanei.

Coronamento del campanile e materiale di copertura della navata

Il Vitale fa notare che *nella cappella dei SS. Nilo e Bartolomeo dirimpetto all'antica Porta Santa, si vede effigiata la forma dell'antico campanile, che terminava nella cima in piramide, come quello di S. Maria Maggiore di Roma, con quattro ornamenti di pietra fatti a piramidette, cioè una per cantone nel piano, ove posava la piramide, che fu buttata giù da un fulmine nell'anno ...* [Qui la data è lasciata in bianco, sostituita provvisoriamente da puntini. Un'altra mano, con altro inchiostro e con tratto lievissimo, ha annotato, col punto interrogativo – 1577? –] *Dette quattro piramidette stanno al presente nella sagrestia, sovra le quali posa una grossa tavola di marmo bianco, come ancora vicino alla Madonna ve n'è un'altra più grande, con la sua base a guisa d'altare.*

Si ha la tradizione che il tetto della chiesa grande fosse tutto ricoperto di piombo ben grosso, del quale Sisto V si servì per foderare la cuppola (sic) *di S. Pietro.* (La stessa diversa mano aggiunse in margine: Giovanni Colonna usò il piombo per S. Pietro).

Il rosone viene trasformato

3 luglio 1754 (p. 11 e p. 12 passim) ... *L'architetto ... fu non bene determinato di disfarsi l'antico finestrone rotondo che* [è] *nella navata di mezzo in faccia l'altare maggiore, per ridurlo in quadro, e più grande, con il motivo di avere più lume. Detto finestrone rotondo è di tutto marmo come siegue, con una mezza luna di sotto* (*fig.* 1). *Il tutto, per altro misterioso, rappresentandosi con ciò il vero Sole di*



Fig. 1 – Archivio della Badia di Grottaferrata
Ms. del p. F. Vitale: descrizione del rosone

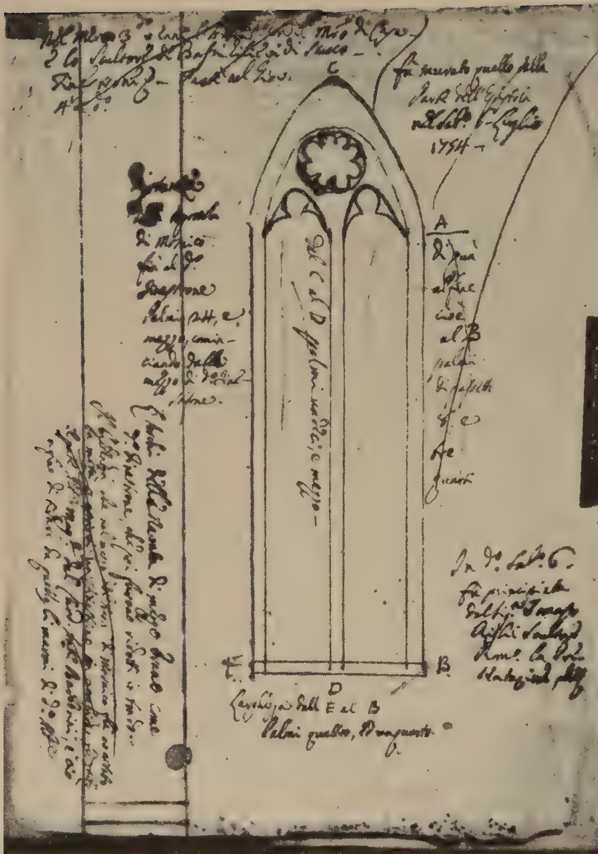


Fig. 2 – Archivio della Badia di Grottaferrata
Ms. del p. F. Vitale: foglietto con appunti
e misure della bifora gotica

Giustizia, con la Madre Sua Santissima. Al tempo mio era detto tondo intarsiato di marmi con vetri, quali poi furono levati, e postivi li ferri per acquistare lume. A, a, a, antichità distrutte!

Sotto la figura c'è scritto: *E questi ferri furono posti dopo levati li marmi, che formavano come razzi d'una rota.*

16 luglio 1754. ... fu slargato ed abbassato il finestrone, quale volendo ridurre in quadro, e murando la parte superiore, vengono a togliere il lume perpendicolare e più prossimo, dandosi a credere, che quello più lontano sia più proporzionato. Si vedranno li effetti. Ciò fu da me proposto, ma non fui inteso, perchè questa rinovazione sta in mano di certi secolari, che adulano, e d'altri, che rimirano al loro interesse ... Nel mercoledì 17 detto, mentre li mastri cominciavano a murare il detto finestrone, dissi, che poteva lasciarsi rotondo dalla parte superiore, per non impedirsi almeno il lume perpendicolare, e così parlai, acciò mi sentisse lo stuccatore dei fogliami. Onde nel giovedì 19 d.º, allorchè fu chiusa la volta di detto finestrone, osservai che vi avevano lasciato l'arco, ma questo più basso dell'antico, il quale arrivava al soffitto. Infatti chiuso l'arco del nuovo finestrone, si vide perso tutto quel lume, che illuminava il soffitto, che fu fatto da Alessandro Farnese nel 1577, come appariva dall'iscrizione (sic) ...

Se vogliamo renderci conto della diligenza e dell'esattezza delle osservazioni del padre Vitale, può servirci di esempio la pagina 11 del manoscritto (*fig.* 3). Essa è stilata su due colonne: a sinistra il commento, a destra la figura rappresentante una bifora gotica della navata.

E si conserva un altro foglietto, di carta più leggera, dove vi è lo schizzo (*fig.* 2) eseguito dal monaco, e le annotazioni delle misure, che gli servirono per mettere in bella copia il disegno, con l'uso della riga e del compasso. La grafia e l'inchiostro sono gli stessi che appaiono nel diario. Si può agevolmente riconoscere nella bifora ricomposta dalla Soprintendenza ai Monumenti nel corso dei lavori di ripristino dell'esterno della basilica, la bifora stessa delineata dal monaco, affine per stile ad alcuni frammenti originali del locale museo.

Il Vitale dice: *Nel sabato 6 luglio 1754 fu murato il seguente antico finestrone tutto di marmo fino bianco, dalla parte dell'Epistola, essendovi l'altro corrispondente in facciata, e distante dal mosaico delli Apostoli palmi sette e mezzo di passetto, cominciandosi dal mezzo di detto finestrone, nell'incassi del quale ancora vi era parte del piombo con li grossi vetri di diversi colori. Nella parte di dietro fu dalli muratori lasciato il vano nel muro, dove apparisce la pietra lunga di mezzo. Meglio fu che almeno la murassero, che guastarla*

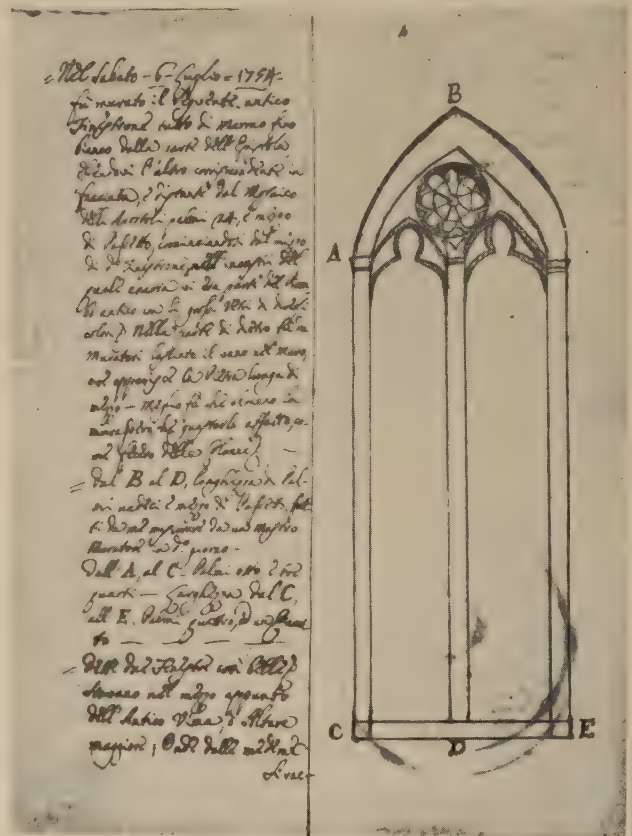


Fig. 3 – Archivio della Badia di Grottaferrata
Ms. del p. F. Vitale: descrizione della bifora gotica

affatto, come fecero delle colonne. ... (B D = palmi 11 $^1/_2$ di passetto; AC = palmi 8 $^3/_4$; CE = palmi 4 $^1/_4$). *Dette due finestre così belle stavano nel mezzo appunto dell'antico vima, o altare maggiore, onde dalle medesime si raccoglie ad evidenza il sito antico del medesimo.*

Finestre minori con arco a tutto sesto

V'erano altre finestre rotonde da capo, e più piccole, come le delinearò nella pianta (vuol dire nel prospetto) *ch'è in appresso.*

Della transenna di travertino, del numero e della posizione dei fori rotondi e delle sue misure, il Vitale parla a p. 12 del ms.: certamente gli architetti della Soprintendenza che eseguirono i restauri delle pareti esterne e che ne ripristinarono le finestre, lessero e tennero presente la descrizione del diario criptoferratense.

Gli intercolumni delle navate

Il Vitale ci dà notizie di grande importanza a proposito dei muri della navata centrale e di come essi erano sostenuti dalle colonne. Oggi infatti vediamo un'epistilio rettilineo, rifinito a stucco, e modanato nelle tre parti d'una trabeazione completa, composta di architrave, fregio e cornice. Il monaco ci spiega che sopra i capitelli delle colonne antiche — racchiusi entro i pilastri — girano archi, che, a quanto sembra, si conservano tuttora coperti dall'intonaco. Sull'abaco dei capitelli, dall'uno all'altro, l'architetto del Cardinal Guadagni fece disporre due barre di ferro, e sopra di esse costruì un tamponamento in muratura che, inserendosi negli archi, li venne a chiudere. Gli archi, che il Vitale vedeva, erano di due tipi, dovuti a due successive fasi di costruzione: a sesto acuto, e semicircolari. Però — sempre secondo la testimonianza del dotto monaco — gli archi acuti sembrano più antichi, e quelli semirotondi apparivano più recenti, e di fattura più accurata. Non si può certo pensare che gli archi acuti, contemporanei forse o di poco antecedenti alle bifore viste dianzi, appartengano alla fase edilizia originaria del monumento, cioè agli anni di S. Nilo e di S. Bartolomeo, nel primo trentennio dell'XI secolo. Oppure si dovrebbe scartare l'ipotesi delle forme gotiche, per ammettere un'influsso orientale di derivazione musulmana, che però nel Lazio, quasi alle porte di Roma, è assai poco probabile. Dato poi che la figura dell'arco acuto risulta più alta e quindi circoscritta a quella dell'arco a pieno centro di pari corda, se gli archi acuti fossero posteriori a quelli semicircolari, i secondi sarebbero stati distrutti necessariamente. Finchè non si potranno tentare saggi di scrostamento degli intonaci, resta pertanto valida e accertabile la successione definita dal p. Vitale, e che qui riassumiamo: archi acuti, archi a tutto sesto, architravi tesi all'imposta degli archi. Tuttavia non conosciamo la struttura del Mille, anteriore agli archi acuti. Per dovere di cronaca riportiamo le concise parole del manoscritto:

L'archi della navata di mezzo, cioè quelli che sopra le colonne, erano nel loro principio, come quelli del delineato finestroncino (vedi precedente bifora gotica a sesto acuto), *quali poi furono in non so qual tempo preciso ridotti ad archi rotondi, e ben lavorati, ed ora in piano, e per sostenere adesso quel poco muro, vi hanno posto due catene, grosse per ciascheduno arco di libbre novanta e più l'una, fatte nella vicina ferriera di Grottaferrata.*

Ritrovamento d'una pergamena

In opere di restauro in edifici di tanta importanza per la storia e la vita monastica, non sarà mai abbastanza raccomandata la più vigile ed alacre attenzione da parte dei direttori dei lavori, dei soprastanti e dei monaci stessi. Valga come esempio il seguente episodio, che ha permesso al padre Vitale di recuperare una pergamena con vite di santi scritta in caratteri del tempo dell'imperatore Basilio I (867–886): *5 agosto 1754. Mentre li muratori muravano quella finestra che stava nel mezzo della prima stanza per andare all'orologio, nella quale ne furono adesso aperte due, in quella, dico, che murata fu, nel levare gli stipiti di peperino, trasportati nella contigua dov'era prima un camino, trovarono li suddetti muratori una carta pergamena non intiera ed alquanto lacera ...*

Sistemazione delle navate laterali

(6 agosto 1754, ms. pp. 15–16). Il Vitale in occasione d'una visita del Cardinale Commendatario ai lavori della Badia, poichè fino allora ci si era limitati a sistemare solo la navata centrale, avendogli il Cardinale chiesto se gli piacesse, lo induce con la sua risposta — *È un'aquila senza le ali* — (cfr. Salmo CII: *Renovabitur ut aquila juventus mea*) a decidere pubblicamente che — *In grazia del P. D. Filippo, si tureranno tutti quei buchi che vi sono e si faranno imbiancare le ali, cioè le due navate laterali* — Al che il monaco replica — *Saranno ali senza le penne* —, per cui il Cardinale ordina all'architetto — *che li faccia il disegno delle dette due navate.* —

Alla p. 38 (*recto e verso*) del diario, alla data 26 ottobre 1754, il Vitale disegna il prospetto (*fig.* 4) della parete laterale *in cornu Epistulae* e la descrive. — *Si toglieva l'arricciatura* (= l'intonaco) ... *Osservai il muro dalla parte dell'Epistola, nel quale vi erano i selcetti riquadrati ...* Le didascalie della figura che pubblichiamo sono abbastanza leggibili, ma dalla descrizione si ricavano altri elementi, che per brevità riassumo. Procedendo da sinistra a destra nell'esame del disegno apprendiamo che c'era una porta. Essa dava adito alla cappella dei SS. Martiri Adriano e Natalia, e venne murata quando il Card. Odoardo Farnese eresse la cappella dei SS. Nilo e Bartolomeo (1609–1610). A sinistra della porta fino a un'altezza di poco superiore al suo architrave la muratura era in pietrame con " *sassi di diverse sorti* ,,; al di sopra invece la struttura era in " *selci piccoli e riquadrati* ,, — cioè, probabilmente, squadrati come tufelli —; e vi era una " *finestra piccola murata* ,,.

A destra della porta con l'arma dei Farnese (d, c, c') tuttora esistente, per cui si accede alla cappella dei SS. Nilo e Bartolomeo, si vedevano parte della soglia, uno stipite e l'architrave d'una finestra forse con inferriata.

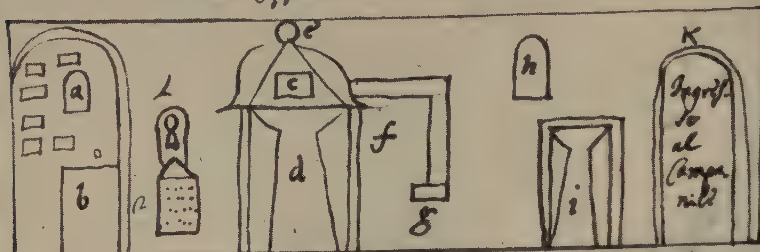


Fig. 4 – Archivio della Badia di Grottaferrata
Ms. del p. F. Vitale: prospetto della parete laterale *in cornu Epistulae*

Tra questa e la Porta Santa (i), che sarebbe stata fatta aprire da Bonifacio VIII, c'era in alto una finestrella murata (h) simile all'altra (a) ricordata poc'anzi. Ora l'intonaco vela con una coltre uniforme le diverse e successive strutture murarie, sicchè la descrizione settecentesca potrebbe esserci utile per lo studio del monumento.

Nel vano di base del campanile ritiene il Vitale che vi fosse nel Medio Evo la " *scevofilacio* ,, (σκευοφυλάκιον) ossia la sagrestia.

Tentativi del padre Vitale per salvare un marmo con un lavoro cosmatesco

(p. 15 *verso*) ... *Si discorreva sopra l'iscrizione da incidersi sovra la porta antica del nartece, e fu fatta la difficoltà per essere assai prolissa et non capire nel vano della medesima. Con tutto ciò fu determinato farla tutta incidere in una di quelle due pietre a mosaico tolte dal coretto sovra la piccola porta della chiesa.* Vogliono mandare a Roma una di quelle due pietre a mosaico per farla segare — *essendo di grossezza più di quattro dita.* — Allora il Vitale scrive al Cardinale la seguente lettera:

Em.[mo] *Sig.*[re], *Le due lapidi a mosaico che stavano dalla parte anteriore di quel coretto* (*ora demolito*), *il quale fu fatto fare da uno delli due Cardinali Colonna per uso delli monaci, come apparisce dall'iscrizione, che* [è] *sovra la porticella del medesimo, e che comparve nel murare, come siegue: Cantate Domino, et benedicite Nomini Eius, stavano prima di farsi detto coretto, una avanti l'altare del SS.*[mo] *Crocifisso, l'altra avanti quello di S. Basilio, vedendosi fin'al presente l'incastro laterale ove stavano. Che però una delle medesime, essendosi mandata in Roma per segarla, a fine di farvi incidere la memoria, potrebbe l'altra metà fatta a mosaico conservarsi intiera, e rimandare per farla rimettere insieme con l'altra nelli loro altari, ove stavano prima, mentre pare che starà meglio collocandovisi la pietra, che vederli di semplice muro, come sono al presente in più luoghi già guastato. Ho preso l'ardire di ciò suggerire all'Em.*[a] *V.*[ra], *tanto più che potrà con ogni raggione* (sic) *dirsi di questo tempio, alludendo alle parole del Salmo 102, Renovabitur ut aquila, et renovata est ut aquila juventus templi huius. Con che resto, baciando la Sacra Porpora dell'Em.*[a] *V.*[ra] *Grottaferrata, 11 agosto 1754.*

In seguito a questa lettera, il Cardinale manda dopo alcuni giorni un carrettino con l'iscrizione, l'avanzo della lastra segata e l'altra lapide intera, dicendo che la adoperino per l'altare, secondo il suggerimento del padre Vitale.

Mutamenti apportati alla macchina barberiniana

(14 agosto 1754; v. ms. p. 16) [Baldassare lo stuccatore con lo scultore Tomaso] ... *tanto fecero che indussero il Card.*[le] *a demolire quelle due parti laterali al presente altare maggiore fatto dal Card. Barberini, le quali erano fatte di stucchi lavorati assai bene, e con più delicatezza di questi nuovi, ove il fondo era tutt'oro. Furono subito guastati nel sabato 17 agosto 1754 con l'idea della simmetria, lasciando il resto. Allorchè il Card. venne ... disse apertamente, che le dette due parti laterali non si guastassero, tanto più per esservi il fondo di oro, ma, ma poi si mutò, perchè li fu rappresentata la simmetria, in cui appariscono più difetti simmetrici, se uno al presente si volesse prendere la briga di misurare li spazi, e divisioni con un delicato compasso, misurando 2º* (= secondo) *l'arte d'architettura. Di questi io me ne sono accorto ocularmente, oltre quelli misurati ad arte. Insomma tutti questi risarcimenti di semplice e sola copertura di calce... sta in mani despotiche dello stuccatore. A, a, a, quanto conviene ridere, a, a, a ! ! Disse Baldassarre lo stuccatore, che di quell'oro dell'indoratura del sud.*[to] *fondo, voleva ricavarne da tre zecchini, bastandoli l'animo di separarlo dalla calce e stucco. Insomma, è l'interesse inimico capitale delle cose antiche, ed anche moderne, allorchè si tratti di fare altri lavori, o, o, o !*

Struttura muraria medioevale in selci squadrate; abside medioevale

(ms. p. 19). *Tolti li detti stucchi e fiorami con il fondo d'oro dalle dette due parti laterali del presente altare maggiore, comparve il muro antico fatto di selci riquadrati, come l'altri muri; segno evidente che era chiuso, e poi aperto allorchè Alessandro Farnese nel 1582 da' fondamenti v'eresse il coro, come dalla lapide marmorea, che ivi si vede, e registrai indietro.*

Mi pare che questo passo si debba interpretare così: si rinvennero le parti inferiori del muro di fondo e dell'abside della chiesa originaria; quest'abside fu aperta, cioè fu demolita, dal card. Farnese, che ne fece costruire un'altra, più profonda.

Le medesime maestranze che operarono a Grottaferrata vanno a lavorare a S. Eusebio a Roma

(9 settembre 1754, v. ms. p. 25)

... lo stuccatore Baldassare (sic) *andiede* (sic) *in Roma e fece l'istromento per la fabbrica di S. Eusebio, passata S. Maria Maggiore, quale fa risarcire e rimodernare il Card. Henriquez, titolare. Ritornato in detto giorno, venne in Grottaferrata nel martedì 10 detto, e disse che nel medesimo lunedì 9 li muratori cominciarono a lavorare in S. Eusebio, e che doveva ritornare in Roma nella dom.ca 15 detto, come infatti vi ritornò, e fu determinato il disegno di detta chiesa, in cui prima erano le colonne, le quali riducono e sotterrano fra pilastri, come queste di Grottaferrata.*

(24 settembre 1754, v. ms. p. 30:) *... Disse lo stuccatore Baldassare, che lui faceva levare tutte le colonne da S. Eusebio in Roma, senza farle racchiudere tra mattoni, ed in luogo di queste vi faceva fare pilastri. Volesse Iddio, che così ancora avessero fatto in questa chiesa, e non l'avessero così rovinata, della quale rottura ne fu causa totale il Biordi, a, a, a, come scrissi indietro.*

(passim, ms. p. 43:) *Interrogato da me* (6 decembre 1754) *il suddetto Baldassare circa la fabbrica della chiesa di S. Eusebio, disse che tutte le colonne l'avevano levate.*

Altare laterale medioevale; ritrovamento di reliquie

(v. ms., passim: pp. 49–50 e precedenti; 19 gennaio 1755 ss.)

L'altare dal lato del Vangelo, in fondo alla navata sinistra, era quello del SS. Crocifisso. Era dedicato alla S. Croce e alla Gran Madre di Dio. Al posto del SS. Crocifisso fu messo il quadro di S. Teresa. Si parla del ritrovamento di varie reliquie; si voleva rifare nuovo un altare, allora:

... fu alzata la pietra di marmo venato di detto altare, quale pietra era tutta intiera ed incastrata un mezzo palmo nel muro. Lo scarpellino ... volle sforzare e la ruppe verso la parte del muro, non avendo avuto l'avvertenza di incavare prima il muro.

(Cita poi i nomi di coloro che furono presenti alla recognizione dell'altare).

Alzata dunque la pietra dell'altare, fu ritrovato che in mezzo vi era un vano, atteso che li muratori in detto tempo, allorchè fu rifatto, murarono assai malamente il medesimo altare, e senza uso di arte lo lasciarono dalla parte interiore in modo, che pareva una buca di grotta. Dalla parte anteriore, vicina al luogo, ove si pone il calice, vi era una colonnetta di marmo bianco, che arrivava all'altezza della mensa dell'altare, in cima della quale fu fatto fin da quel tempo un incavo lavorato ad uso d'arte, ed in quel medesimo incavo vi era fra l'altro per potervi collocare un'altra pietra di marmo per coprirlo ad uso di pietra sepolcrale. Levata questa pietra piccola, che serrava le SS. Reliquie, fu trovata una cassettina di piombo sigillata, con sigillo in carta dalla parte superiore. Quale sigillo dimostrava un animale che pareva un leone ...

Ricerche sotto il pavimento in corrispondenza di detto altare: ritrovamento d'un pavimento più antico

(20 gennaio 1755, v. ms. p. 49, passim)

La mattina io assistetti per ordine dell'abbate alla demolizione di detto altare, che in poche ore fu demolito, e pregai il Mastro di Casa Baldacci di far fare un cavo di tre o quattro palmi sotto detto altare, con speranza di trovare ivi sotterra qualche corpo santo, come il costume degli antichi, e come appunto successe in mia presenza nella antica chiesa dei SS. Pietro e Marcellino, vicino S. Giovanni in Laterano in Roma ... Demolito l'altare, fu fatto un tasto, e fu trovato un altro pavimento con pietre di marmo riportato senza ordine. Sicchè, non avendo voluto seguitare il cavo, fu lasciato così, contro il mio desiderio, e si determinò di lasciare detta colonna, ove le reliquie, nel medesimo luogo, per riporvele a suo tempo. Nel demolire l'incrostatura del muro (= l'intonaco), *ove era espressa la SS.ma Croce con la Madre SS.ma ... fu scoperta una fenestra fatta in quadro bislungo e poi murata, per fare la quale a fine di ricevere qualche lume, ruppero li quadrelli di selci antichi, come chiaramente appariva. Sicchè bisogna ora dire per necessità che, rimurata nel progresso di tempo detta finestra, vi fosse poi fatta dipingere la SS.ma Croce ... Ciò non ostante in detto sito vi era altro altare antico, come ancora dall'altra parte, ove ora l'altare di S. Basilio.*

Fu chiesto poi il corpo di un santo martire, e si ottenne, se non erro, quello di S. Eufrasio. Nel marzo 1756 (v. ms. p. 86) fu deciso di far dorare le cornici dell'urna, dove fu deposto il corpo del Santo Martire Eufrasio, e di farla dipingere a uso di pietre diverse. Il signor Daniele de Vitten, nato in Roma, fece l'indoratura. *Il Sig. Pietro Barnabò romano, celebre pietrista, principiò a colorire l'urna e l'altare ... di diverse sorti di pietre.*

Le balaustre delle finestre

(23 settembre 1754, v. ms. p. 29)

Le finestre della navata centrale sono ornate, verso l'interno, da balaustre che le fanno somiglianti a coretti; sebbene esse siano inaccessibili, e pertanto le balaustre non hanno alcuno scopo funzionale. Ecco la notizia del p. Vitale. *... Essendo nel lunedì 23 detto venuti da Roma l'altri due coretti, fu necessario, restringerli, perchè l'architetto li volle più dentro del cornicione, essendo state sbagliate le misure non già dal falegname, ma da chi glie le diede ... e poi furono messi l'altri tre, con sbarre di ferro sotto e sopra.*

Altre distruzioni; apertura di una porticina laterale

(v. ms., pp. 41–44, passim)

Viene tolto uno stemma del Card. Della Rovere, ne viene tolto un'altro del Card. Farnese; seguono descrizioni di stucchi e di sculture. A un certo momento occorrevano altri marmi, per finire il lavoro: e si finì per prendere le pietre con le aquile a scacchi del Papa Conti — Benedetto IX — che il Vitale era riuscito a salvare più d'una volta. Oltre alle lastre sopra descritte, sembra vi

fossero anche certi frammenti di epistilii. Provenivano dal distrutto coretto dei Cardinali Colonna. Ma prima appartenevano ad architravi, pare, dell'altare maggiore: un ciborio, un'iconostasi? Ne fecero gli stipiti d'una *nuova porticella in faccia a quella di S. Nilo e S. Bartolomeo.* Siccome questi marmi erano corti, e non bastavano, la parte superiore degli stipiti fu eseguita in stucco. Lo stemma del Card. Guadagni sopra quella porta fu fatto ricavare dal Maestro Baldassarre da uno stemma del Cardinal Farnese, cui furono scalpellati i gigli e completato in stucco.

I personaggi menzionati nel manoscritto: il Cardinal Guadagni, l'architetto, lo scultore; i festeggiamenti per l'inaugurazione della chiesa

Il personaggio più importante nella storia dei lavori per la trasformazione della chiesa criptense, comunque essi siano giudicati da noi moderni, è il Cardinale fiorentino Giannantonio Guadagni, Vicario di Roma e Abbate Commendatario di Grottaferrata, nipote del papa Clemente XII. [7]

Tra le persone più autorevoli e più vicine all'eminentissimo porporato vengono ricordati il Biondi, Cancelliere; il Marchese Maculari, Maestro di Camera; e Don Ignazio Baldacci, Maestro di Casa, il consigliere tra tutti forse il più ascoltato, almeno per le opere da eseguire nella Badia.

L'architetto fu Giovanni Fiore, fiorentino; lo scultore fu Tommaso Righi, allievo, come si apprende dal manoscritto, dello scultore Valle; l'artigiano, che eseguì gli stucchi di carattere architettonico, fu un certo Baldassarre ma sulle figure dell'architetto e dello scultore ci soffermeremo più avanti. Sappiamo poi che l'Abbate di S. Eusebio di Roma *"bravo mathematico ed in conseguenza intelligente di architettura"* vide i lavori e, interrogato dai monaci, rese manifesto quale fosse il suo giudizio.

Ai festaggiamenti per l'inaugurazione della rinnovata chiesa, nei giorni 12 e 13 ottobre del 1754, intervennero: tutta la casa Colonna, i Pallavicini, i Rospigliosi, il Card. Guadagni; il Card. Portocarrera, ministro di Spagna presso la S. Sede; i Cardinali Corsini, Cavalchini, Dolci, Henriquez; il Duca di Gerisano, ministro del Re di Napoli. Si aspettava il re Giacomo d'Inghilterra, che era venuto già nell'anno precedente, 1753; ma si scusò, perchè era indisposto, e mandò in sua vece da Albano il Cardinale di York, suo figliuolo, *"che venne con la muta a sei"*. Ma i lavori non erano del tutto compiuti, e il 16 ottobre, finiti i festeggiamenti solenni, si riprese a lavorare nelle navate laterali. Il 10 maggio 1755 *"fu terminato di dare il bianco in diverse parti della chiesa"*, e così finalmente anche il Papa venne a visitare la Badia. Il 7 giugno 1755 il Sommo Pontefice Benedetto XIV *"arrivò in muta a sei, preceduto dal crocifero a cavallo, con la croce"*.

Giovanni Fiore, architetto

Ben poco si saprebbe di questo artista se non ce ne avesse tramandato il nome il padre Vitale. Non è neppure registrato da Thieme-Becker nel *Künstler Lexikon*; nè vi è certezza, ma soltanto probabilità, ch'egli debba identificarsi con quel Giovanni Francesco Fiori che lavorava a Roma in S. Giuseppino alla Lungara e in S. Nicola dei Lorenesi — nell'interno della chiesa — e della cui opera Furio Fasolo ha trovato e trascritto e in parte ha pubblicato, in parte si appresta a pubblicare i documenti archivistici. [8] Per la sua idea di voler trasformare la basilica, distruggendo le pitture e chiudendo entro pilastri le colonne, suscitò subito nel monaco la più viva diffidenza ed avversione, ed ecco come questo, fin dalle prima pagine del diario, lo dipinge:

... Scrissi al suddetto Card. Guadagni per indurlo alle cose convenevoli all'antichità, ma l'architetto, per cognome Fiore, e fiorentino, come ancora il Mastro di Casa, D. Ignazio Baldacci, parimente fiorentino, che spalleggia il Fiore, assieme con altri, attendendo più all'interesse ed utile, che alla doverosa raggione (sic) *lo distolsero.*

E, più avanti: *Mentre io stavo rimirando questa distruzione* (sic) *di sì rara antichità, fu interrogato l'architetto da alcuni, intorno quelle basi delle colonne ritrovate, e per sostenere il di lui impegno non ebbe rossore di asserire pubblicamente (ed io lo intesi) che erano sassi buttati ivi per fondamento, quasi volesse darci ad intendere essere pezzi di basi ritrovati ed ivi sepolti. Non li fu risposto, poichè fu resa manifestamente falsa la di lui assertiva, ...* Due giorni dopo *si seguitarono a gettare li pochi fondamenti per l'altri pilastri, giacchè tutta l'idea di questo architetto era fondata, che tali colonne non erano piantate con simmetria (piuttosto per guadagnare).*

Dopo aver parlato dei guasti alle pitture della parete *in cornu Evangelii*, narra il Vitale che gli stuccatori ed altre persone vengono a dirgli, che se egli avesse scritto prima, il Cardinale non avrebbe intrapreso quel lavoro. Ma il monaco non crede a queste parole: *Troppo frivola è la scusa, cioè di avere io scritto tardi, mentre a tempo giusto si scrisse da me; ma appena intesasi dal Baldacci e dall'architetto la mia proposta, furono altrettanto solleciti a dar di mano al devastamento, acciò il Cardinale non avesse sospesa la di lui risoluzione. L'altro giorno il Biondi per applacare il mio intelletto turbato, mi disse che, quando sarà terminata, veduta avrei una cosa bella, ed io li risposi, che se fosse ricoperta di oro, mai sarebbe stata quella di prima. Onde si mortificò.*

Il 25-26-27 giugno 1754 continua la devastazione delle pitture, e vengono scalpellate tutte. In quei giorni il monaco annota: *È qui il fine del devastamento o delli giorni iconoclastici.*

Tommaso Righi, scultore

Lo scultore è molto più conosciuto [9] di quanto non lo sia l'architetto. Il Righi fu accolto nel 1757 nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon e nel '60 nell'Accademia di S. Luca; collaborò nella decorazione figurata del "Salone d'Oro", del palazzo Chigi (1766-67); in quella del casino di Villa Borghese; fece nel '76 il monumento funebre commemorativo dell'architetto e idraulico C. P. Balestra, nella chiesa dei SS. Luca e Martina. Più tardi viene chiamato in Polonia dal vescovo Massalski: nel 1784-1785 è a Wilno, e lavora nel Duomo e alla residenza vescovile. Essendosi accresciuta con queste opere la sua fama, nel '90-91 passa alle dipendenze del re Stanislao Augusto e lavora fino al '95 a Warschau, nel castello Lazienki, e altrove. Di lui restano molti disegni a Warschau.

A Grottaferrata, nel '54, fece i grandi medaglioni ovali ad altorilievo in stucco che adornano le pareti della navata centrale e, con ogni probabilità, diede consigli e suggerimenti, per la parte artistica, alle minori maestranze, come al maestro Baldassarre, che eseguivano capitelli, cornici ed altri ornamenti in stucco, secondo i piani dell'architetto Fiore. Aveva allora 27 anni e doveva essere questo se non il suo primo esordio nell'arte, certo l'opera di maggiore impegno, che avesse fino allora condotta. Anche il Vitale non manca di sottolineare questo fatto, per spiegare e giustificare certe manchevolezze che, per il gusto accademico di allora, apparivano abbastanza gravi. Ora i documenti restituiscono la paternità a quell'opera giovanile, che assume quindi, per tale carattere, la sua importanza. Nè sarebbe ardito supporre che questo lavoro, eseguito per incarico di un committente di così alto rango, qual era il Cardinal Vicario, ed onorato dalla visita e dalle lodi del Sommo Pontefice, gli abbia valso quegli onori e quel riconoscimento che non tardarono a giungere, segnando così il principio della sua fortunata carriera. Le conoscenze e le amicizie che dovette contrarre pel tramite dei Basiliani nell'ambito delle congregazioni orientali cattoliche influirono forse sulla scelta che di lui fece trent'anni dopo il Massalski? Non è qui il caso d'indugiarsi sui caratteri della sua arte; riporteremo perciò quanto ne dice il Vitale.

3 luglio 1754. [Viene l'architetto Fiore con lo scultore Tomaso Righi romano] *il quale portò seco quattro belli modelletti fatti in creta per formarli in stucco in quattro lati della nave maggiore, due per parte, cioè: lo sposalizio di Maria SS.ma con S. Giuseppe; la natività della Madonna; la presentazione al Tempio; la SS.ma Annunziata.*

19 luglio 1754. ... Si stava con l'aspettativa, che venisse il Card.le Commendatario, il quale (*come fu detto*) *stava con desiderio di venire, ma non venne, e vennero solamente l'architetto con il Mastro di Casa. Asserì il detto Fiore architetto, che il Card.le non sa cosa veruna delli bassirilievi di stucco, i quali gli vogliono far arrivare all'improvviso, per non farlo sgomentare circa la spesa, mentre si era ideato di spendere da 500 scudi. Anzi, essendo andato d.o Card.le giorni sono dal Papa, già informato di questi risarcimenti, li disse che lui sapeva tutto questo; il Card.le li rispose, che si meravigliava l'avesse saputo, ed il Sommo Pontefice li replicò con dirli, qualmente faceva bene, e che anche alla Chiesa si doveva fare la limosina. Il Card. li disse, che lui voleva spendere da 500 scudi, ma chi sa, se li sarebbero poi bastati altri mille. Insomma il Pontefice l'animò.*

In detto venerdì il celebre Tomaso Righi, scultore, uomo pio e docile, scolpì nella tiara del Sommo Sacerdote, che [è] *nell'accennato basso rilievo della Presentazione di Maria SS.ma al Tempio, le seguenti lettere ebraiche* (seguono) *come si vede elegantemente espressa la figura del Sommo Sacerdote ...*

I bassorilievi, che il Righi stava facendo in quei giorni, piacquero al Vitale, ed ancor più gli piacquero i piccoli disegni: ... " *la nascita di Maria Bambina, il di cui disegno in piccolo è assai vago, e tutti degni d'esser incisi in rame* ,,.

L'8 settembre 1754, nella festa della Natività di Maria, vi fu un grande afflusso di popolo, e la celebrazione di molte Messe. Venne gente anche dai paesi circonvicini, fecero danni ai pilastri, che si dovettero poi stuccare a forza di gesso. Vennero anche dei personaggi illustri. L'architetto volle che il Righi modificasse e correggesse un angelo di stucco. *Venne ancora il Valle, scultore e maestro del nostro scultore Tomaso Righi.*

Il 1º ottobre 1754 vengono smontate le impalcature, e si continuano i lavori decorativi.

Nel venerdì 4 ottobre il Card.le all'improvviso ordinò a Baldassare lo stuccatore, che sotto li pilastri della nave maggiore non vi voleva quelli angeli, che aveva cominciati Tomaso lo scultore, mentre vi erano troppe teste già fatte, ed in luogo di quelle, ordinò che si ponessero alcune mensole fatte a stucco, come ancora disse, che non voleva tanti fiorami dall'altre parti delli pilastri, mentre bastavano soltanto quei dalla parte anteriore. Il Card.le si mosse a dare li detti ordini, per avere intesa la critica da altri estranei ed intelligenti, quali asserirono essere una caricatura.

(Il Righi si mostrò offeso: in realtà il lavoro diminuiva di 20 teste sotto 10 pilastri, per cui veniva a perdere circa 60 scudi; pp. 30–31) ... *La verità si è che ... un religioso matematico, essendo venuto a visitare il Card., lo dissuase e li criticò molte cose nelli ovati, ed altri lavori del detto Tomaso. ... Si seppe che l'architetto Fiore si sia sottomano lamentato, perchè non si erano fatte le teste sotto li pilastri...* (p. 34). *... Li disegni di detti ovati non sono cattivi, ma il lavoro è infelice assai, per essere il med.mo scultore novizio dell'arte, oltrechè questi sono li primi bassirilievi che ha fatto* (p. 30).

Tra il Righi e il Vitale correvano rapporti non troppo buoni, e doveva esservi una certa tensione; il monaco non poteva perdonargli la distruzione delle antiche pitture. Il 19 settembre — vedasi p. 25 — il Vitale fece al Righi un'osservazione, ed egli " *si perturbò* ,,. Rispose il Vitale " *Niente vi si può dire !* ,, e se ne andò. Il 22 ottobre (p. 37) *venne l'Abate di S. Eusebio ... bravo mathematico, ed in conseguenza intelligente di architettura ... fà altresì la soprintendenza della chiesa che di nuovo si rifà in Roma a spese del Card. Henriquez. Fu trattato a pranzo da noi, ed avendo osservata la chiesa, li piacque, ma però apertamente disse, che li bassirilievi meritavano tutti di andare a terra, per non essere compiti. Insomma, da veruno intelligente sono stati lodati* (p. 37).

... Si ammalò con febbre terzana doppia Tomaso Righi lo scultore, ed egli medesimo confidentemente mi asserì in occasione l'andavo visitando, che lui era stato la causa principale di levarsi le pitture, lo che io seppi in questa sola occasione. Mons. Passionei, fratello dell'omonimo Cardinale, venne a vedere, parlò col p. Vitale, disapprovò anche lui la distruzione delle pitture. Il Righi, per sbrigarsi, perchè il Card. aveva fretta e bisognava aver finito gli stucchi per l'inaugurazione della chiesa, lavorò anche in giorni festivi, sebbene il Vitale lo avesse ammonito severamente; e la malattia fu, secondo il monaco, un segno del castigo divino (p. 74).

Disse il Baldacci ... qualmente Tomaso lo scultore stiede ultimamente per morire ed ancora non stava fuori di pericolo. Sicchè è manifesto, che Iddio non paga di ogni sabato, e S. Matteo Apostolo li ha fatto conoscere qual frutto li abbia apportato, l'avere lavorato onninamente nella sua festa alli 21 sett. 1754, dopo averglielo allora avvisato, come notai indietro. ... Mons. De Rossi Vicegerente ... quanto biasimò li bassirilievi dello scultore Tomaso Righi, il quale si crede non eviterà la morte in questa sua grave infermità, proceduta dalla gran bile [che] *si è presa, per avere intesa quasi universalmente biasimata la sua opera ...*

L'ultima riga dell'epigrafe dedicatoria commentata dal p. Vitale

L'iscrizione dice: *Templum hoc / ex ruderibus et columnis Tusculanae villae / a S. Bartholomeo IV abbate / jussu Dei Genitricis erectum / sacris imaginibus vetustate deletis / olim refertum / ab Jo[hanni] XIX P. M. solenni* (sic) *dicatum ritu / XVI Kal. Januar. an. Sal. CIↃ XXV / quod emin. Card. Guadagnius / Gryptoferratae Commend. / a. D. CIↃ DCCLIV / ad elegantiorem formam redegerit / Abbas et Monachi g. a. m. pp.* (= *grati animi memoriam posuerunt*).

Commenta il Vitale: *L'ultima linea: Abbas et Monachi g. a. m. pp., volle il Card.le o li suoi aderenti, ad insinuazione di qualche monaco nostro in Roma (quale io so), che vi fosse incisa, per dare con ciò a divedere al pubblico, che li monaci l'avessero fatta collocare a loro spese, e che loro medesimi confessassero, che le pitture tolte erano per l'antichità cassate e guaste (le quali cose due sono apertamente false, mentre io medesimo osservai il contrario, e le delineai come potei, e le farò poi meglio delineare da qualche pittore. Insomma, per rimediare alla destruzzione* (sic) *delle pitture, fatta fare ad insinuazione de' ministri e di Tomaso Righi (come egli mi asserì), fecero la detta lapide in quella maniera, e nessuno s'oppose apertamente.*

La lettura del diario del Vitali ci ha dato modo di constatare l'esattezza dei suoi appunti in due esempi: primo caso, la bifora gotica quale è delineata nello schizzo dal vero, poi nella stesura del disegno fatto a riga e squadra, infine nel confronto con i frammenti superstiti, nel riscoprimento e nel ripristino; secondo caso, la descrizione del prospetto della parete laterale *in cornu Epistulae* e la sua sostanziale corrispondenza col vero. Ne consegue la probabilità che molte osservazioni oggi non controllabili — come quella sulle diverse strutture degli archi un tempo visibili nella navata — abbiano una certa verosimiglianza. Le notizie che il manoscritto ci fornisce sono parecchie e molto precise.

Sarebbe molto opportuno esperire saggi e tasti nei luoghi indicati dal Vitale, onde ritrovare le vestigia dell'antica chiesa, ricomporne almeno graficamente la sua primitiva ossatura e riconoscere i tempi delle sue più importanti modificazioni. I dati forniti dall'archivio della Badia e le indagini dirette condotte nel corpo vivo del monumento potrebbero essere di sussidio gli uni alle altre e portare nuova luce alla conoscenza della basilica criptense dell'XI secolo.[10]

Giuseppe Zander

1) Intorno al 1002 il Conte di Tuscolo donò a S. Nilo il luogo dove poi egli fondò la Badia. Morto S. Nilo nel 1004, la costruzione venne continuata, e il papa Giovanni XIX consacrò la chiesa nel 1024. Del 1037 è la bolla di Benedetto IX, che accordava la sua alta protezione al Monastero, dove egli morì monaco nel 1044. Dell'XI secolo sono le valve della porta aurea o speciosa, ed il mosaico sopra la porta, con il Cristo in trono tra la Vergine e il Battista e un monaco orante. Sembra che S. Nilo e S. Bartolomeo abbiano tenuto presente, nello stabilire la forma e la disposizione planimetrica della basilica, la chiesa S. Giovanni a Porta Latina, dove Gregorio V li aveva ricevuti. La Badia subì devastazioni e saccheggi per opera di Roberto il Guiscardo, di Federico Barbarossa — sicchè per 30 anni i monaci furono profughi a Subiaco —, di Federico II, di Ladislao di Durazzo, di Antonio da Pontedera. Per contro, numerosi Pontefici la protessero; ne confermarono le donazioni Innocenzo II (1130–1143), Eugenio III (1145–1150), Onorio III (1216–1227); le aumentarono e le riconfermarono Innocenzo III (1198–1216) e Gregorio IX (1227–1241). Importante è il mosaico del XIII secolo nella parete di fondo, con i 12 Apostoli ai lati del trono divino con ai piedi l'Agnello nella striscia inferiore, e con la raffigurazione, al di sopra, della SS. Trinità in una mandorla tra gli Angeli, e ai lati il profeta Isaia e il re David. Un fatto memorabile accadde nel 1230: la traslazione dal Tuscolo a Grottaferrata della sacra icone, donata forse da Gregorio IX. I resti di affreschi sono posteriori al 1272; il campanile è del sec. XIII. Martino V (1417–1431) diede la Badia in commenda. I grandi lavori di fortificazione di Giuliano della Rovere — alla fine del Quattrocento — non portarono mutamenti alla chiesa. Nel 1577 il Card. Farnese distrusse l'antica abside e ne costruì una nuova; fece fare il soffitto in legno, che anche oggi si vede: in quell'occasione furono tagliati e in parte distrutti alcuni affreschi medioevali, ma rimasero intatte le pitture parietali. Nel 1608 il Card. Odoardo Farnese fa costruire la cappella dei SS. Nilo e Bartolomeo, al posto di quella dei SS. Adriano e Natalia. Il Domenichino vi lavora dal 1609 al 1610. Nel 1665 il Cardinale Francesco Barberini, per esortazione di Alessandro VII, fa costruire la macchina barberiniana, e vi pone la venerata antica immagine della Madonna. Il Cardinale Giannantonio Guadagni, commendatario della Badia, nel 1754 fa rinnovare la veste architettonica interna della chiesa, in quel modo che ancor oggi si vede, e di cui ci resta la descrizione del padre Vitale. Furono queste le alterazioni più gravi che la basilica subì, ma non le uniche, poichè nel 1845 il Card. Mattei fece adattare al prospetto una facciata neogotica, secondo il gusto e le idee del tempo. I restauri cominciarono nel 1910: l'arch. Pietro Guidi e il monaco ing. Macario Della Bitta si dedicarono al ripristino del campanile, con larghi rifacimenti di strutture murarie e di elementi architettonici e decorativi. Nel 1930, nel settecentesimo anniversario della traslazione dell'icone della Madonna, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti decise di ripristinare facciata e pronao. In questi giorni infine si stanno per iniziare, a spese e a cura del Provveditorato alle Opere Pubbliche del Lazio e dell'ufficio del Genio Civile di Roma, in accordo con la Soprintendenza ai Monumenti, alcuni lavori nel monastero e ci si appresta a consolidare certi muri di sostegno, e a liberare le arcate del criptoportico romano.

2) Del passo della Vita di S. Bartolomeo, scritta nella seconda metà dell'XI secolo dall'Egumeno (cioè dall'Abbate) Luca, di cui si conserva nell'archivio della Badia l'elegante e prezioso codice, diamo la trascrizione e la versione latina del Migne, *Patrologia greca*, tomo CXXVII (*Νικηφόρου τοῦ Βρυεννίου Ἱστορίων βιβλία Δ'*.), *Lucae Abbatis Cryptoferratensis: Vita S. Bartholomaei Junioris*, 8.

Ἀλλὰ τὸ κατὰ τὴν οἰκοδομὴν γεγονὸς θαῦμα, οὐκ ἄκαιρον γραφῇ παραδοῦναι· οἷος γάρ ὑπῆρχεν ὁ μακάριος, τοιούτοις δήπου καὶ ὑπηκόοις ἐκέχρητο. Τοῦτον δὴ τὸν ναὸν κίοσι στηρίζεσθαι ὁ πανόσιος ἐβουλήθη.

Ἑνὸς δὲ τοῦτων ἐν ὑφηλῷ τόπῳ ὑπάρχοντος, οἱ τοῦτον μετακομίσαι ἐπιτετραμμένοι, ἐπὶ τὸ κάταντες ἑλκύσαντες, ἄνευ χειρῶν κατελθεῖν παρεσκεύσαν.

Τοῦ δὲ μετά σφοδροῦ τοῦ πνεύματος κατερχομένου, εἶς τῶν τῆς μονῆς μοναχῶν, τὴν τοῦ λίθου ἀγνοῶν κάθοδον ἐν τῇ ὁδῷ τοῦ λίδου ἵστατο, ἄλλο θεορῶν, καὶ τὸ πραττόμενον παντελῶς ἀγνοῶν. Ὡς δὲ οἱ τὸν λίθον μετεωρίσαντες, αὐτὸν μὲν εὐθυβόλως κατερχόμενον ἔβλεπον, τὸν μόναχον δὲ μηδ' ὅλως ἐπιστρέφομενον, μήτε τὴν ἐπὶ θάτερα τῆς ὁδοῦ τὸν λίθον ἐγκλίναντα, βοαῖς πρὸς αὐτὸν ἐκέχρηντο, τῆς τοῦ λίθου καθόδου ἐκχωρεῖν προτρεπόμενοι. Ὁ δὲ ἠρέμα ἐπιστραφεὶς καὶ τὸν κίονα κατερχόμενον ἰδὼν, Στῆθι, ἔφη· καὶ παρευθὺς ὁ ἄψυχος λίθος τῷ ῥήματι τοῦ μοναχοῦ ὥσπερ πεδηθεὶς ἵστατο τῆς φορᾶς καὶ τοῦ κινήματος. Καὶ τοῦτο μὲν τοιοῦτον, καὶ οὕτος ἔχων θαυμασιώτανον. Ed ecco lo stesso passo nella versione del Migne (*op. cit.*, pp. 482–483). *Sed enim miraculum quoque, quod inter edificandum accidit, scripto commendare intempestivum non sit. Nam qualis ipse erat beatus hic, talibus nimirum et subdibus utebatur. Templum hoc vir sanctissimus columnis substentare volebat. Harum una in altiore loco cum esset, hi, quibus illius transferrendae cura commissa erat, in arduum declivemque situm pertractam, sine manuum opera per se praecipitem ire siverunt: quae dum magno impetu rueret, monachus de conventu quidam, lapidis descensum ignorans, in ipso lapidis calle consistebat, aliud spectans et agens, et omnino rei quae agebatur ignarus. Cumque ii, qui lapidem illuc elevaverunt, hunc cernerent recte ruentem, monanchum autem aversa facie stantem, neque interim in alterutrum latus cursum lapidis detorqueri, clamoribus monachum, ut lapidis incursum vitaret, admonebant. Tum ille tranquille conversus, et columnam ruentem spectans, Sta, inquit: statimque inanimis lapis, tamquam monachi verbo impeditus, cursum suum motumque inhibuit. Atque hoc tale tantumque et mirabilissimum prodigium ita se habuit.*

3) G. Giovannoni in *Questioni di architettura*, Roma 1925, p. 128, parla dei pilastri posti a rinforzo delle colonne. Nelle chiese a pianta basilicale talvolta i muri e gli archi che dividono la navata centrale da quelle laterali per vetustà o fatiscenza delle strutture, o per dissesti dovuti a scosse sismiche, o infine per sintomi di schiacciamento rilevati nei sostegni richiedono lavori atti a consolidare l'organismo costruttivo. A Roma, nel restauro della chiesa di S. Marco, fatto eseguire dal Card. Quirini, fu attuato un sistema ingegnoso. Le colonne sono state lasciate in evidenza, mediante l'aggiunta di un retrostante pilastro, furono inoltre rivestite di diaspro e nuovamente decorate: lo schema basilicale rimase perciò ben visibile. Altrove venne realizzata una disposizione ancora più efficace: si costruirono dei pilastri fatti in modo da abbracciare in parte le colonne, le quali rimasero inalveolate, ma in apparenza libere, entro i pilastri: il tipo, assai frequente nell'architettura barocca, non era neanche estraneo all'architettura romana. Si noti che tra gli esempi che avrà osservato il p. Vitale poteva ben esservi S. Marco, il cui rinnovamento

per opera del Card. Quirini (1740–1750) — attuato dall'architetto Filippo Barigoni (1690–1753) — è alquanto anteriore ai lavori di Grottaferrata (1754). Cfr. ARMELLINI–CECCHELLI, *Le chiese di Roma*, Roma 1942, tomo I, pp. 561–562 e *Ist. di Studi Romani, Tabelle delle chiese di Roma, S. Marco*, Roma s. d.

4) Negli affreschi del Domenichino, raffiguranti episodi della vita di S. Nilo e di S. Bartolomeo nell'omonima cappella criptense, è rappresentata in uno sfondo la costruzione della chiesa e della badia. Sebbene le architetture siano fantastiche, tuttavia si deve notare che alcune colonne — quelle dell'edificio a destra più avanzato — sono bianche e scanalate, quali appunto dovevano vederle allora il Card. Odoardo Farnese, che compì il sacello nel 1610, e il suo pittore, Domenico Zampieri. La data della cappella ci è stata tramandata dall'epigrafe sulla porta: AEDES SACRA SS. MART. HADRIANO / ET NATALIAE A NICOLAO II AB. / SS. NILO ET BARTOLOMEO DICATA / ANNO MCXXXI. STUDIO OD. CARD. FARNESII / PICTVRIS INSIGNIS ARTIFICIS DECORATA EST ANNO MDCX. Sugli affreschi del Domenichino a Grottaferrata vedasi, tra l'altro, L. SERRA: *Domenico Zampieri*, Roma 1909. Agli Uffizi il disegno n. 1608 è uno schizzo del pittore per la composizione criptense; lo sfondo è dominato da grandi architetture simboleggianti la costruzione della chiesa e del monastero: elementi fantastici — un piccolo Pantheon — si associano a ricordi realistici — il colonnato —. La cupola non venne però dipinta sulla parete, e tutta l'architettura fu rielaborata. Sull'argomento vedasi anche: J. POPE-HENNESSY, *The drawings of Domenichino in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, the Phaidon Press LTD, 1948, p. 37 e tav. 8.

In calce al foglio del ms. del Vitale, dove si parla delle colonne, c'è quest'annotazione, scritta con pennino sottile e con inchiostro differente: *Si legga l'opera di Gio. Marangoni, impressa in Roma 1744, alla pag. 274.* Il titolo del libro è il seguente: *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese.* Il canonico Marangoni, della cattedrale di Anagni, dedica il frutto delle sue fatiche al Card. Guadagni, che era allora uno dei porporati più influenti della Curia Romana, essendo fino dal 1732 Vicario dell'Urbe. Della chiesa e del monastero di Grottaferrata scrive: *In questo sito medesimo credesi fosse la villa di Cicerone; posciache nel 1020* (sic) *i monaci, ampliando il monastero e chiesa, ritrovarono sotto terra otto colonne che presentemente si veggono* (era l'anno 1744) *e credonsi essere quelle accennate dallo stesso Cicerone in una lettera a Quinto, suo fratello.* [Vedasi] *Domenico Barnaba Mattei, Istoria dell'antico Tuscolo* (Roma 1711, p. 70 dal quale il Marangoni ha tratto ed ha riportato quasi con le stesse parole le notizie sopra citate). *E ciò anche riferiscono l'Alberti, Cluverio ed altri autori addotti dal Piazza Gerarch. Cardinal, p. 281.* Parla poi di antichità tuscolane, ritrovate e trasportate altrove.

5) Poichè il palmo romano equivale a m. 0,2234, sette palmi e mezzo corrispondono a m. 1,6755, misura che evidentemente indica la circonferenza del fusto della colonna; per rilevare il diametro d'un cilindro è infatti più facile e più esatto ricavarlo dalla circonferenza, che si può prendere con la massima precisione. Pertanto le parole: *di ritondità erano palmi sette e mezzo di passetto* significano che erano m. 1,67 di circonferenza. Dividendo per π si ottiene il diametro $\left(2\ r = \frac{c}{\pi}\right)$, di m. 0,53 circa.

6) L'espressione: *sono ridotte a palmo uno e mezzo di passetto di facciata* va interpretata *sono ridotte alla larghezza di palmi uno e mezzo*, cioè di metri 0,334. Con ragione non si parla più nè di circonferenza, nè di diametro, poichè le colonne, da tonde che erano, furono ridotte a quadrate con una diminuzione in larghezza di circa 20 cm. La diagonale di questo quadrato è di m. 0,47 $(= l \times \sqrt{2}\,)$; il che dimostra, che la figura è stata inscritta non nella circonferenza dianzi misurata ($\phi = 0{,}53$), ma in un cerchio interno più piccolo ($\phi = 0{,}47$), forse tangente alla concavità delle scanalature. Se il lavoro eseguito non avesse i caratteri irregolari e rozzi d'un taglio per farvi aderire meglio la muratura dei pilastri, si potrebbe supporre che la profondità delle scanalature fosse uguale alla semidifferenza fra i due diametri, e cioè pari a 3 cm.

7) Sul Card. Giannantonio Guadagni, patrizio fiorentino, riassumiamo qui le seguenti notizie, tratte da due fonti che si integrano a vicenda: G. MORONI, *Dizion. di erudizione storico ecclesiastica*, Venezia 1846, vol. XXXIII, pp. 74–75; L. von PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. XVI, parte I, Roma 1933, pp. 129, 467, 472.

Giannantonio Guadagni nacque nel 1674 da nobile famiglia fiorentina. A Pisa si addottorò in tutte e due le leggi; fu canonico della cattedrale di Firenze; fu a Roma a far pratica; entrò nell'Ordine dei Carmelitani Scalzi e visse per qualche tempo in S. Teresa in Arezzo; raggiunse alti gradi nell'Ordine; fondò a Pisa un convento. Per interessamento del Granduca di Toscana Benedetto XIII lo nominò Vescovo di Arezzo (intorno al 1726 circa). Nel 1731 Clemente XII Corsini, suo zio (fratello di sua madre) lo crea Cardinale prete, del titolo di S. Martino ai Monti, e gli manda ad Arezzo, quale legato apostolico, Mons. Altoviti a portargli la berretta rossa; più tardi lo fa prefetto delle congregazioni dei religiosi e della residenza dei vescovi; nel 1732 è Vicario di Roma, nel 1738 Abbate Commendatario di Grottaferrata. Partecipò al Conclave dopo la morte di Clemente XII (1740). Al tempo di Benedetto XIV, nel 1756 divenne vescovo di Porto e S. Rufina, dove fece la visita pastorale, consacrò la chiesa di S. Maria di Castelnuovo e vi eresse una cappella di S. Teresa; fece costruire sulla Via Flaminia la nuova chiesa dell'Ospedale. Nel 1756 Benedetto XIV aveva fatto collocare le stazioni della Via Crucis al Colosseo e vi aveva fatto erigere una croce; il Card. Guadagni celebrò ivi una solenne Messa con intervento di migliaia di persone e Comunione generale. Nel 1758 prese parte al laborioso conclave onde uscì eletto il Card. Rezzonico, veneziano, col nome di Clemente XIII. Era uno dei pochi Cardinali creati da Clemente XII che fossero sopravvissuti fino allora. Il Pastor analizza le diverse tendenze che venivano manifestandosi nell'ambito del Sacro Collegio. Grande impressione fece il veto opposto dal Card. francese Luines su istruzioni segrete di Luigi XV all'elezione del Card. Cavalchini, che stava per ottenere la maggioranza dei voti. Allora il Guadagni disse: " Voi Francesi dovete sempre resistere allo Spirito Santo ! ,,. Il Guadagni si distinse sempre, quale Vicario di Roma, per la santità di vita e per le sue larghe elemosine ai poveri. Morì a Roma all'età di 85 anni, nel 1759. Fu sepolto in S. Maria della Scala, chiesa del suo ordine, dove già da vivo si era preparata la tomba, con un'epigrafe assai semplice, da lui stesso composta. Nel 1763 si cominciò a Roma il processo per la sua beatificazione.

8) Giovanni Francesco Fiori continua e completa l'opera dell'architetto Ludovico Rusconi Sassi in S. Giuseppe alla Lungara tra il 1765 e il '70: il Fiori fece eseguire dettagli e decorazioni pittoriche interne ed è l'autore del convento a sinistra della chiesa. Curò inoltre le decorazioni interne di San Nicola dei Lorenesi. Un suo figlio fu pure architetto e lavorò per la Confraternita del SS. Sacramento in S. Maria in Trastevere. Vedasi: F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel '700, vol. I, Trastevere*, Roma 1949, pp. 176–182 e postille 1, 2, 3, 4, pp. 183–186.

9) Su Tommaso Righi, scultore e stuccatore, vedansi: Z. BATOWSKI, in *Thieme–Becker*, XXVIII, Leipzig 1934, con ampia bibliografia; e G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il " Salone d'Oro ,, di Palazzo Chigi*, in *Boll. d'Arte*, 1926–27, p. 369 ss.

10) Sono vivamente grato a S. Ecc. Rev.ma l'Archimandrita p. Isidoro Croce, che mi ha gentilmente concesso di studiare e di pubblicare il diario del Vitale; al Rev.mo Priore, al p. Germano Giovannelli, al p. Teodoro e agli altri, che mi hanno con tanta bontà e cortesia favorito nelle ricerche. Le fotografie sono state eseguite dai monaci nel gabinetto fotografico del laboratorio di restauro del libro, nella Badia stessa.

NOTA BRAMANTESCA

" ... Bramante architetto, il quale era un pittoraccio di poco credito, ma egli avea per natura tanta buona inclinazione alla bella maniera dell'architettura... ,, che gli valse la scelta di Giulio II quale architetto del Vaticano. Così Benvenuto Cellini sintetizza, rapidamente ma assai efficacemente, un profilo di Donato Bramante, nel capitolo XII del suo scritto *Dell'Oreficeria.* [1] E nello scritto *Della Architettura*, lo indica come secondo in ordine di tempo, dopo il Brunelleschi, nella serie degli architetti " dagli antichi in qua ,, , precisando che " era assai buon pittore ,,. [2]

Giudizi contradittorî ?

Giovan Paolo Lomazzo, nel suo *Trattato dell'arte della Pittura Scultura ed Architettura*, [3] riporta brani del Bramantino intorno alla definizione della prospettiva che possono valere quale chiarificazione, non soltanto del giudizio celliniano ma anche della distinzione, assai ingarbugliata, trasmessaci dalla tradizione critica, delle due personalità di Bramante e di Bramantino.

" E sappiasi che questa prospettiva, che si fa per ragione, misura, ed ordine, si esercita con il sesto, e la riga e con la regola di detta prospettiva, cioè braccia, oncie, minuti, pertiche, e miglia. E niuna cosa si fa di cui non si sappia la grandezza appresso o lontano, e precisa di ogni sua parte ,, . Tale la definizione della *Prima prospettiva di Bramantino* riferita dal Lomazzo; ma ecco un *Secondo modo di Prospettiva di Bramantino* " L'altra seconda parte si fa senza misura alcuna, cioè ritraendo ovvero imitando il naturale, ovvero facendo di fantasia. Di questa sorta si trovano più pittori che d'altra, e però tenuti valenti, e perchè fanno fatica in imitare il vero minutamente, e secondo quello fanno delle fantasie, ma pur nelle opere loro si veggono di grandi errori, che

non commettono gl'intelligenti della ragione del vedere, e dell'operare come ho detto „. [4]

Naturale, dunque, era per il Bramantino, il " limite „ geometrico della prospettiva, fatto di " ragione, misura, ed ordine „ , sulla base di numeri corrispondenti a " braccia, oncie, minuti, pertiche, e miglia „ , che rappresentano i modi umani di valutare i due modi sovrumani di essere, l'infinito e l'eterno, nello spazio e nel tempo. Altri vorrà raggiungere quell'infinito e quell'eterno oltrepassando i limiti, " senza misura alcuna „ , oppure negando valore al limite fatto di ragione o subordinandosi al dato; ma sono vie che conducono, per diverse direzioni, a " grandi errori „.

Molte volte è stata sottolineata la definizione critica di G. C. Argan [5] a proposito della architettura di Bramante, espressa da quella " spettacolosa spazialità „ che vale a distinguerlo dagli altri " maestri „ del Rinascimento. Ma dobbiamo riconoscere che soltanto ora, alla luce della critica di Benvenuto Cellini è dato misurarne la giustezza che è valorizzazione dell'architetto e individuazione al tempo stesso di un Bramante pittore che deve essere posto in una situazione atta a precisarne rigorosamente i limiti.

Roberto Longhi prima, sin dal 1916, poi Adolfo Venturi nel 1924, [6] l'uno per via di accenni, ponendo il problema critico dell'autore del ' Cristo alla Colonna ' di Chiaravalle poi a Brera, l'altro svolgendo tali accenni e precisando i termini critici in una compiuta valutazione, hanno dato a Bramante pittore un posto nella storia dell'arte che corrisponde esattamente al giudizio di Benvenuto Cellini, ossia definendolo esperto sì nella " maniera „ pittorica, ma inesperto del necessario tradursi della maniera in " modo „ , ossia in misura di stile. " Assai buono pittore „ , dunque, Donato Bramante, ma " pittoraccio „. Conclusione: il 'Cristo alla Colonna', è di Bramantino, non può essere di Bramante.

A quel " pittoraccio „ , oggi si può così finalmente guardare come ad un artista che è perfettamente individuabile negli affreschi di Casa Panigarola ora a Brera, cui debbono essere accostati i numerosi altri affreschi decorativi di case milanesi, attualmente non più esistenti ma documenati da fonti locali come il Pagave, il Mongeri, il Calvi. Vogliamo qui accennare ai due ' Giganti ' della facciata di Casa Fontana-Silvestri, ora del tutto scomparsi, ai ' Due Giganti ' di Casa Imbonati, ai 'Quattro Giganti ' di Casa Scacalarozzo (o Scaccabarozza-o), oltre a quei 'Servi che strigliano i cavalli ' delle Stalle del Marchesino Ostanesia a Porta Vercellina che dovettero costituire — secondo le antiche fonti — un " trop-oeil „ di grandioso effetto, analogo al " trop-oeil „ degli " Uomini d'Arme „ di Casa Panigarola, nella loro grandezza documenti di un " troppo grande „ , ben lontano dal " grande „ di classica tradizione e di ripresa umanistica rinascimentale. Ma come potè quella unitaria personalità, propria di ogni artista e di quell'artista, scindersi in modo da apparire positiva e negativa al tempo stesso?

Gli è che già in Bramante è dato rintracciare quel processo di smembramento per cui dai frantumi del passato classico sarà possibile il ricomporsi di una nuova civiltà che si dirà poi civiltà moderna. E quello che ancora era contenuto dal rigore di una forma per sua natura colata nella materia, quella materia dalla forma stessa modificata, ossia dalla forma architettonica, dai limiti esatti delle misure architettoniche, nel loro geometrismo veramente misuratrici della terra, la " geo „ , ecco invece che il suggerimento, la celliniana " bugia „ della pittura, [7] non sempre può e vuole contenere. Ne viene un " più grande „ , uno " smisurato „ , che alla " spettacolosa spazialità „ architettonica non sa più dare " quella propria grandezza „ del classico " bello „ , quel bello che " sia esso un essere animato o sia un qualunque altro oggetto purchè egualmente costituito di parti, — dice Aristotele — non solo deve presentare in codeste parti certo suo ordine, ma anche deve avere, e dentro determinati limiti, una sua propria grandezza; difatti il bello consta di grandezza e di ordine: nè quindi potrebbe esser bello un organismo eccessivamente piccolo, perchè in tal caso la vista si confonde attuandosi in un momento di tempo quasi impercettibile; e nemmeno un organismo eccessivamente grande... „ [8]

Ecco chiarito il coesistere, nel caso di Bramante, del valore di " assai buon pittore „ e di " pittoraccio „ , con " tanta buona inclinazione alla bella maniera dell'architettura „ , per cui tanto abilmente seppe trarre quella " spettacolosa spazialità „ del Nicchione del Belvedere da quella " gran muraglia „ , " grandissima e bellissima occasione „ a lui offerta da papa Giulio, come nota acutamente il Cellini; [9] mentre dalle superfici murarie degli edifici milanesi il maestro nell'arte del costruire fattosi maestro del " colorire „ — come vorrebbe il Cellini venisse designata l'arte della pittura, quella " bugia sì bella e sì dilettevole, che certamente pare la verità „ [10] — non seppe trovare quella " certa grandezza „ aristotelica che il limite della forma architettonica invece ancora gli offriva. E questo perchè il substrato plastico che è alla base delle soluzioni figurative rinascimentali è, in Bramante, già intaccato dal germe nuovo, per ora in fase disorganizzatrice ma nel pieno Cinquecento attivo positivamente nella soluzione pittorica michelangiolesca.

Al lume di tale luce critica, oggi è dato dunque guardare a Bramante pittore limitandone l'attività ad una decorazione di carattere " gigantesco „ in gran parte andata perduta, e individuare in Bramantino l'artista che seppe, invece, comporre la " quadratura „ della sua visione architettonica con una plasticità che gli permise di essere quel " pittore „ da non confondere col " pittoraccio „ Bramante. [11]

MARIA LUISA GENGARO

1) Firenze 1857, p. 84.
2) *Op. cit.*, p. 222.
3-4) Vol. II, Roma 1844, Cap. XXII-XXIII, pp. 57-58.
5) G. C. ARGAN, *Il problema del Bramante*, in *Rass. Marchigiana*, luglio-settembre 1934.
6) R. L., *Malaguzzi Valeri - L'Arte alla Corte di Ludovico il Moro*, II, in *L'Arte*, 1916; A. VENTURI, *Il Bramantino*, in *L'Arte*, 1924.
7) B. CELLINI, *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroti*, Firenze 1857, p. 230.
8) ARISTOTELE, *Poetica*, Bari 1946, p. 76.
9) B. CELLINI, *Della Architettura*, Firenze 1857, p. 222.
10) *Op. cit.*, p. 230.
11) Lo sviluppo di tale problema critico è in pubblicazione negli *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere* della Università di Milano, nel saggio di M. L. GENGARO, *Problemi Critici - Il Bramantino*.

IL CONGRESSO INTERNAZIONALE CISTERCENSE DI DIGIONE

SI È SVOLTO a Digione dal 28 maggio al 2 giugno di quest'anno un congresso internazionale dedicato a S. Bernardo (Congrès Saint Bernard) in occasione dell'VIII centenario della morte del Santo, organizzato dalla Association Bourguignonne des Sociétés Savantes e dalla Association des Amis de Saint Bernard.

I lavori scientifici furono divisi secondo vari temi svolti in sedute di comunicazioni nettamente differenziate: *San Bernardo e il monachesimo; San Bernardo e la società del XII secolo; l'Ordine cistercense; Manoscritti e Biblioteche cistercensi; Arte, tradizioni popolari, onomastica; Storia del Diritto; Architettura cistercense.*

In quest'ultima sezione, che qui può presentare un particolare interesse, ebbero luogo diverse notevoli comunicazioni, sotto la Presidenza effettiva del prof. Marcel Aubert e dell'Abate ausiliario di Cîteaux, Don Jean Chanut; per citarne solo alcune, per brevità di spazio, ricorderemo quella del prof. E. Gall, dell'Università di Monaco, sull'architettura cistercense in Baviera all'epoca barocca, del prof. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Saarbrucken, sugli scavi da lui condotti all'abbazia di Himmelpfort, del dott. R. H. Esser, del Museo di Magonza, che riassumeva i risultati di importantissimi scavi a cui egli prese larga parte, condotti in questi ultimi anni alla Abbazia di Himmerod, di cui merita qui ricordarne in breve l'assunto. In seguito a questi scavi si trovò la primitiva terminazione absidale della chiesa del XII secolo, a coro piatto fiancheggiato da sei cappelle rettangolari: per aver lavorato a questa costruzione Achard, architetto e uomo di fiducia di S. Bernardo, l'Esser pensa che questo piano fosse particolarmente caro al Santo; egli è riuscito infatti a raccogliere un certo numero di chiese di ogni parte d'Europa, costruite ancora in vita S. Bernardo e di figliazione Clairvaux, con tale icnografia absidale, che ora appunto egli raggruppa sotto la voce " piano bernardino ". Il Padre benedettino Guillou illustrò i recenti restauri al coro della chiesa di Auberive e il prof. G. Leblanc, dell'Ecole des Beaux-Arts di Tolosa, presentò uno studio archeologico sulla chiesa di Gouion. F. Bucher, allievo dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Berna, espose con particolare chiarezza e precisione gli ultimi restauri e ritrovamenti all'Abbazia di Bonmont. Infine la dott. L. Fraccaro, dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pavia, ha trattato, dietro preciso invito del Comitato organizzatore del Congresso, dell'Architettura cistercense in Italia. Oltre alle comunicazioni sono state tenute interessanti conferenze da noti specialisti di studi cistercensi; ricordo in questa sede quella del prof. Marcel Aubert sull'architettura cistercense e l'arte dei Cistercensi.

In occasione del Congresso furono organizzate una bella Mostra (San Bernardo e l'Arte dei Cistercensi) presso il Museo di Digione e la proiezione del film San Bernardo di Clairvaux, presentato qui per la prima volta e illustrato da H. P. Eydoux, studioso di architettura cistercense.

I congressisti ebbero modo di vedere alcuni fra i più interessanti monumenti cistercensi della regione, come l'Abbazia di Fontaney, il Cellier di Clairvaux a Digione, i resti dell'Abbazia di Clairvaux, e altri, non cistercensi, ma della massima importanza, come le chiese gotiche di Digione, la basilica di S. Filiberto di Tournus, i resti monumentali della chiesa dell'Abbazia di Cluny, ecc. L. F.

A PROPOSITO DE "I DISEGNI DI VILLA GIULIA" DI M. BAFILE

Riceviamo una lettera di Mr. John Coolidge che pubblichiamo con la risposta dell'arch. M. Bafile:

Caro Signore,

Ho letto con grandissimo piacere l'articolo del dott. Bafile *I disegni di Villa Giulia* che è apparso recentemente nella vostra rivista. Vorrei aggiungere alcune ulteriori informazioni e qualche commento.

Il dott. Bafile ha gentilmente posto in rilievo che sono stato io che gli ho mandato le fotografie dei disegni. Ciò mi conferisce un merito eccessivo. Per quanto i disegni fossero conosciuti da molti anni, il primo che ne ha apprezzato l'importanza è stato il prof. Rudolf Wittkower dell'Università di Londra. È stato lui che mi ha informato della loro esistenza. È stato lui che li ha fotografati ed è stato il suo lavoro che ha reso possibile al dott. Bafile di scrivere il suo articolo.

Questi disegni in realtà dimostrano che la ricostruzione di Villa Giulia che ho pubblicato nel *The Art Bulletin* nel 1943 è errata. Villa Giulia non è apparsa mai come la si vede nel mio articolo con un casino isolato, per sè stante, bilanciato da un ninfeo semicircolare posto ad un livello più basso. Il dott. Bafile in parte accenna a questo fatto ma è stato tanto cortese da non metterlo troppo in rilievo.

D'altra parte io continuo a credere che la ricostruzione, sebbene inesatta nel suo insieme, possa essere giusta se riguardata nelle sue singole parti. Io credo che il ninfeo in un certo momento dovesse esser concepito nei limiti di soli due piani sotto il livello del terreno circostante; altrimenti non saprei spiegare i due piccoli chioschi che ha scoperto lo Stefani. Nè ancora posso accettare la ricostruzione di quest'ultimo. Credo anche che in una prima fase il casino era stato ideato come una struttura a sè stante. E non posso altrimenti spiegare l'insolito carattere della giunzione fra il casino ed i muri della corte.

L'articolo del Bafile è notevole non solo per i punti che mette a fuoco ma anche per i nuovi problemi che fa sorgere. Io stesso non ho mai visto i disegni e di conseguenza non mi è chiaro se le incongruenze che vi si notano siano da attribuirsi a mani differenti, o non piuttosto alla possibilità che mentre alcuni di essi furono rilevati direttamente dall'edificio, altri siano copie di disegni, e forse anche disegni di mani diverse. Tutti i disegni hanno misure, ma certamente essi non costituiscono un gruppo organico. Il foglio 8/3 recto è attendibilmente una copia di un primitivo piano non eseguito. I

fogli 8/3 verso e 8/4 recto e verso mostrano una miscellanea di particolari di Villa Giulia. I fogli 8/5 recto e verso e 8/6 recto e verso contengono sistematici e precisi disegni accuratamente collocati nella pagina. Questi due fogli vanno d'accordo l'uno con l'altro. Tuttavia nel loro complesso i disegni appaiono messi insieme a caso.

È anzi da rimarcare che di strutture veramente sconosciute questi disegni ne mostrano sostanzialmente poche e queste di importanza secondaria. I disegni ci fanno conoscere un progetto primitivo, per lo innanzi ignoto, la elevazione del monumento con la sfinge, il cancello del muro con transenna; nel resto però si tratta di materiale che ci è familiare. D'altra parte il gruppo non è necessariamente completo. Altre parti della serie potrebbero venir fuori. Ed è curioso per esempio che non vi sia un piano della villa che mostri lo schema che ha avuto sviluppo e che non vi sia alcuna elevazione della corte principale.

Come ho stabilito nel mio articolo, io credo che la costruzione che vediamo oggi sia stata in buona parte disegnata dal Vignola e dall'Ammannati. Generalmente parlando credo che questi due architetti lavorarono parallelamente l'uno all'altro piuttosto che congiuntamente. Potrebbe non esser privo di significato che i disegni più esatti ed accurati di questo gruppo riguardino una parte delle costruzioni che io attribuisco all'Ammannati. Il disegno della facciata, che appare incompleta ed il disegno del muro con transenna, che è forse il più nebuloso di tutti, si riferiscono entrambi a quelle parti della costruzione che possono essere attribuite, in base allo studio, al Vignola.

In fine non si può a meno di domandarsi quale relazione, se pur c'è, questi disegni abbiano con quelli che l'Ammannati menziona nella sua lettera al Buonavides. Egli promette innanzitutto, proprio al principio un corredo di illustrazioni per accompagnare la descrizione verbale. I disegni della Burlington-Devonshire, o i migliori di essi, sono gli stessi che l'Ammannati mandò al Bonavides? Sono essi copie di questi disegni? Sono studi preparatori per questi disegni? O copie degli stessi disegni preparatori? Probabilmente non lo sapremo mai.

Sinceramente vostro.

15 giugno 1953.

John Coolidge M. E. F.
Fogg Art Museum. Harvard University
Massachusetts

Signor Direttore,

Quasi contemporaneamente all'articolo del quale parla il Coolidge (*Palladio*, gennaio–giugno 1952) la rivista *L'Urbe* (Anno XV, n. 5) ha pubblicato uno studio di Pietro Lojacono dal titolo *Le fasi costruttive di Villa Giulia* con due planimetrie rilevate direttamente, alcuni schizzi e molte osservazioni su certe particolarità costruttive che erano per lo innanzi sfuggite agli studiosi.

Press'a poco nello stesso periodo il dott. Jacob Hess ha tenuto presso la Pontificia Accademia di Archeologia una conferenza dal titolo "Contributo alla storia di Villa Giulia", che, secondo notizie avute direttamente, sarà pubblicata per esteso, unitamente ad una copiosa trascrizione di documenti inediti, nei rendiconti della accademia dell'anno in corso. Della conferenza sono note per ora solo le conclusioni attraverso un breve commento dell'*Osservatore Romano* dell'8 febbraio 1953, nel quale si accenna all'opera prestata da due artisti: dal Sansovino — il quale presiedè alla costruzione della preesistente Villa Del Monte, cui si sarebbe sovrapposta l'attuale — e dal Ligorio al quale sarebbe da attribuirsi un notevole gruppo di opere di completamento.

Per chiudere il quadro delle recenti ricerche sulla villa bisogna ricordare lo studio anteriore di qualche anno di Eduard Vodoz, intitolato *Studien zum Architecktonichhen Werk des Bartolomeo Ammannati* che fu pubblicato nel primo ed unico fascicolo del 1941, oggi quasi introvabile, della rivista *Mitteilungen des Kunsthistorichen Institutes in Florenz* (pp. 1–141). Tutta la prima parte di questo studio è dedicata a Villa Giulia.

Questi tre lavori, unitamente all'articolo della rivista *Palladio* nel quale vengono riprodotti e commentati i disegni della collezione Burlington–Dewonshire (vadano al prof. Wittkower i nostri ringraziamenti e le nostre doverose scuse) illustrano un complesso di documenti e di ritrovamenti che ampliano e complicano il quadro storiografico della villa. Tali studi meriterebbero di essere coordinati e rielaborati. Non è lavoro da poco. Innanzitutto il periodo della costruzione della villa (salvo i rifacimenti posteriori), che finora si riteneva di un lustro scarso quanto durò il pontificato di Giulio III, si amplia fino ad abbracciare il periodo romano del Sansovino e, discendendo nel tempo, il periodo aulico di Pirro Ligorio.

Stando a ciò che gli studi sopra ricordati permettono di stabilire, durante questo non breve tratto di tempo avrebbero avuto luogo due principali campagne di lavoro, condotte intorno alle stesse fabbriche ma con piani completamente diversi: la prima promossa dal cardinale Antonio del Monte, zio di Giulio III (dice il Vasari del Sansovino: "per Antonio cardinal di Monte cominciò una gran fabbrica alla sua vigna fuor di Roma in sull'acqua vergine"), e la seconda sotto il pontificato di Giulio III, che ci è meglio nota.

Durante la prima campagna venne costruito un primitivo casino, diverso dall'attuale, che fu probabilmente in parte demolito ed in parte incorporato nel casino attuale, e di questa parte il Lojacono avrebbe rinvenuto alcune parti incluse nella fabbrica attuale.

Non è da escludersi che durante la stessa campagna venisse anche costruita una *fontana segreta,* anch'essa diversa dall'attuale, ma situata nello stesso luogo, e, come l'attuale, sviluppata su diversi ripiani sotto il livello del terreno circostante. Di questa primitiva fontana il Lojacono ha rinvenuto al di sotto del pavimento del piano più basso, una vasca semicircolare. Egli avrebbe inoltre identificato lo schema costruttivo originario ravvisandolo in alcuni indicativi frammenti tuttora visibili nel pavimento di travertino del secondo ripiano ed in alcune strutture murarie in parte incorporate nella grotta sotto la prima loggia. A questa antica fontana appartenevano verosimilmente i chioschetti, dei quali parla il Coolidge, che furono rinvenuti e rimessi parzialmente in luce dallo Stefani in corrispondenza delle due scale a chiocciola del ninfeo.

Tutte queste opere, ad un esame attento, si dimostrano di fattura molto rozza, e ad ogni modo non posseggono nulla della grazia, della finitura, dello spirito di tutte le opere che furono eseguite durante la seconda campagna dei lavori.

Non è da escludersi che qualche altra parte delle strutture di questa fonte più antica sia tuttora in essere, e che qualche vecchia cornice affiori ancora qua e là, determinando quelle giunzioni difettose che ha messo in evidenza il Lojacono.

Circa il coronamento che la fontana antica doveva avere in origine si possono formulare due ipotesi: la prima è quella che il muro perimetrale fosse sormontato da una balaustra al livello del giardino, nel modo delineato dagli schizzi del Coolidge e del Lojacono, ed in questo caso la *fontana segreta* avrebbe partecipato al giardino come un vero partito scenografico; la seconda è invece che il perimetro fosse chiuso da un muro piuttosto alto, secondo la ricostruzione dello Stefani: il muro avrebbe nascosto alla vista degli estranei i bagnanti, ed in questo caso la *fontana segreta*, vasca o piscina che fosse, sarebbe stata una costruzione utilitaria per sè stante.

Ma si trattò veramente di una piscina o di un bagno come pensano il Lojacono e l'Hess?

Con quale acqua fosse alimentata la vasca non è dato sapere. È noto che l'Acqua Vergine fu portata alla villa proprio da Giulio III subito dopo che fu eletto papa. Bisogna osservare però che ancora oggi esistono sotto il livello del ninfeo delle gallerie che risalgono la valle, le quali pare non abbiano nulla a vedere con quelle costruite dal Vignola per l'Acqua Vergine. Queste gallerie meriterebbero di essere rilevate e studiate: non è da escludersi che mettano capo a gallerie filtranti o che collegassero qualche antica sorgente oggi disseccata o dispersa.

Passando ai quesiti che pone il Coolidge nella sua lettera recente, si potrebbe dire che, se le ipotesi che abbiamo ora formulate sono giuste, molti di essi troverebbero un'ovvia soluzione nei fatti stessi che abbiamo esposti.

Quanto poi alla supposizione che i disegni della collezione Burlington–Dewonshire possano essere quelli inviati dall'Ammannati al Bonavides, non esiste nessun elemento che possa farlo pensare. Si dovrebbero compiere delle ricerche, se non sono state già fatte, alla Biblioteca Olivierana di Pesaro, dove Salvatore Betti rinvenne ai primi del secolo passato la famosa lettera dell'Ammannati, onde indagare per quale via il documento sia pervenuto alla biblioteca. Una ricerca analoga dovrebbe farsi per i disegni della Burlington–Devonshire onde appurare se le due tracce confluiscano. Sono vie da tentare, ma è poco probabile che possano portare alla meta: i disegni non sembrano fatti perchè uno che non avesse visto la villa potesse farsene un'idea, mentre i disegni dell'Ammannati erano stati fatti, come egli stesso dice, proprio con questo scopo.

Con ossequio — MARIO BAFILE

Roma, settembre 1953.



Aquileia, Museo – Capitello corinzio repubblicano in pietra d'Istria (h. 0,50): evidente l'affinità con i capitelli corinzi del tempio dei Castori di Roma (Foro Romano), con gli esemplari di Sarsina e quelli più tardi dell'arco di Aosta che rappresentano un caso tipico di ritardo provinciale

NOTA SU "I CAPITELLI ROMANI DI AQUILEIA"

NEL V CONVEGNO di Storia dell'Architettura, tenutosi a Perugia nel settembre 1948, era stata da me esaminata la possibilità, anzi la necessità di far procedere parallelamente allo sviluppo dei singoli fascicoli del *Corpus dei capitelli romani* una serie di studi particolari su quelle zone archeologiche e quelle collezioni locali ricche in modo speciale di esemplari che offrissero una visione completa dell'evoluzione dei tipi in quel dato ambiente.[1)]

Mi si è offerta l'occasione di attestare ciò proprio mentre stavo raccogliendo il materiale per il fascicolo del *Corpus* dei capitelli riguardante la Venezia Giulia e l'Istria, che dovrebbe essere il fascicolo inaugurale del *Corpus*. Il complesso di esemplari datomi dalla zona archeologica di Aquileia mi ha aiutato a mettere in pratica quanto avevo enunciato in teoria ed è uscito, prima del fascicolo del *Corpus*, questo mio scritto che l'Associazione Nazionale per Aquileia ha voluto benevolmente sostenere e pubblicare con l'aiuto del Ministero della Pubblica Istruzione e di uno dei soci più devoti di Aquileia, Franco Marinotti.[2)]

I capitelli romani di Aquileia mi hanno offerto un insieme tanto completo di tipi da permettermi di staccarlo dal gruppo regionale ed inquadrarlo per se stesso. Ecco dimostrato quindi l'utilità di procedere quanto prima alla realizzazione del *Corpus* dei capitelli che, da una presentazione completa di dati e di analisi degli esemplari studiati in rapporto alla loro origine, si porta alla ricostruzione lenta ma precisa dello sviluppo dell'architettura in una data zona.

Che cosa ci hanno detto di nuovo i capitelli aquileiesi per quanto riguarda l'architettura aquileiese? Naturalmente va premesso che in questi studi più ampi e più

completi di quanto non sia un fascicolo del *Corpus*, il cui valore è puramente quello di offrire i documenti ad uno studio più ampio della materia, ai capitelli si affianca l'esame delle altre parti architettoniche, basi, colonne, trabeazioni, fregi, paraste, che eventualmente la zona possa offrire ed ecco che i capitelli si trasformano in motivo conduttore di tutta una vasta sinfonia strutturale, motivo ricco di variazioni e passibile di interpretazioni diverse a seconda delle mani che lo elaborano, a seconda della materia dalla quale è tratto e dell'epoca che lo vede nascere.

Per Aquileia nei capitelli si è colto il capo di quell'aggrovigliatissima matassa rappresentata da un insieme straordinariamente vario di lacerti architettonici delle più diverse epoche e dei più diversi tipi. L'aver potuto constatare ad esempio che il materiale usato in prevalenza nell'architettura ornamentale dell'epoca repubblicana di Aquileia è stata la pietra d'Istria, argomento testimoniato mirabilmente dai capitelli prodotti localmente secondo gli schemi dell'arte italica, ha posto un problema nuovo: quando i coloni di Aquileia hanno incominciato ad usare le vicine cave di Aurisina la fortuna delle quali è stata appunto collegata con il sorgere della nuova colonia. Problema che presenta una soluzione di carattere storico, legata all'espansione di Roma nelle terre subalpine orientali (è infatti solo del 129 a. C. la definitiva presa di possesso della regione adriatica settentrionale per opera di C. Sempronio Tuditano); una seconda soluzione di carattere economico in quanto il trasporto per mare della pietra dalle cave istriane di Gavignana poteva costare meno che non il trasporto per via di terra, attraverso paesi ancora malsicuri e di difficile viabilità; una terza soluzione di carattere tecnico ed artistico insieme in quanto la pietra istriana di Grisignana presenta una possibilità migliore di lavorazione, morbida e salda si presta assai più che non il calcare carsico o quello d'Aurisina o la stessa pietra istriana di altre cave, quali sarebbero ad esempio le cave del territorio di Pola, ad una lavorazione che si attiene ancora ai modelli tratti dall'argilla e dai tufi dell'Italia centro meridionale (*fig.* 1). La più importante dal punto nostro di vista è naturalmente la terza soluzione perchè, anche quando il retroterra di Aquileia si fa più sicuro, quando una via costiera viene a collegare l'ager aquileiese e quello tergestino, cui appartengono le cave di Aurisina e la pietra metallica e fredda del Carso entra con prevalenza assoluta nei laboratori degli scalpellini aquileiesi del I secolo a. C. e dell'epoca imperiale, continua intensamente a vivere lo spirito artistico italico cercando di trasmettere al calcare la vitalità intensa, esuberante, morbida delle pietre più tenere. Questo indirizzo che fortemente prevale nella ritrattistica trova nei capitelli la testimonianza fondamentale.

È questo il primo punto d'arrivo al quale essi ci conducono; il secondo è rappresentato dalla loro voce nell'arte imperiale. In questo campo essi ci offrono l'esatta misura di quanto viene assimilato o solo semplicemente imitato dall'arte decorativa della metropoli romana e di quanto viene invece prodotto attraverso una rielaborazione libera del modello in voga tradotto dal marmo in calcare d'Aurisina. In questa forma di libera rielaborazione gli scalpellini raggiungono il massimo di abilità con un linguaggio di intensa pittoricità barocca agli inizi del II secolo d. C. per attenersi poi alle formule ornamentali in uso in tutto l'impero dal II secolo d. C. al III inoltrato.

Ma dove invece i capitelli ci aiutano, quasi da soli, se si eccettui la ritrattistica, a procedere per vie nuove che hanno il loro sviluppo iniziale proprio nel coro delle maestranze provinciali, ad Aquileia sempre attivissime, è nell'ambito dell'architettura del tardo impero. Più che negli altri centri vitali dell'epoca, quali ad esempio Salona, Treviri, Roma stessa e la vicina Ostia, pur così ricche di materiale documentario, Antiochia e Leptis Magna, ad Aquileia ci è dato di seguire il graduale processo di semplificazione del capitello, quel processo vivo nell'epoca in ogni forma d'arte e di cultura, quel ridursi delle cose all'essenzialità primordiale che comporta l'eliminazione dei singoli partiti decorativi complementari ed accentra le diverse funzioni in pochissimi elementi strutturali. Processo importantissimo e basilare per la comprensione dell'ambiente artistico tardo-imperiale. Di esso Aquileia ci offre la pagina illustrativa più completa.

VALERIA SCRINARI

1) V. SCRINARI, *Per un Corpus di capitelli romani: i capitelli di Spalato*, in *Atti V Conv. St. Arch.*, Perugia 1948 (in corso di stampa).

2) V. SCRINARI, *I capitelli romani di Aquileia*, Padova 1952.

RECENSIONI

FR. M. A. DIMIER, *Récueil de plans d'églises cisterciennes*, Paris, Librairie d'art ancien et moderne, 1949, cm. 14 × 22,5, pp. 212, figg. 336, 2 voll.

Si tratta della raccolta di 336 piante, tutte disegnate nella stessa scala – 1:800 – su altrettanti cartoncini raccolti in cartella, classificate col nome, il paese, la derivazione, la data di costruzione. In questo modo riesce assai facile servirsi delle singole schede per raggrupparle con qualsiasi criterio, anche diverso dai sistemi proposti dall'autore. La consultazione delle tavole è resa agevole da 5 indici.

Nell'indice generale alfabetico si trova il nome della chiesa e dell'abbazia, la data o le date estreme della costruzione, una breve notizia storica in non più di due o tre righe, la derivazione (*filiation*), lo stato di conservazione delle parti originarie — se la chiesa ha subìto mutamenti — la bibliografia specifica su quell'edificio, infine le fonti donde è tratta la pianta: questo è l'indice più ricco di notizie particolari.

L'indice per paesi permette di disporre le piante in modo tale da cogliere le variazioni dei caratteri regionali proprii di ogni nazione e le forme architettoniche d'importazione.

L'indice per derivazione permette di raccogliere le piante al seguito delle rispettive case-madri e di notare la persistenza dell'impianto planimetrico. Le abbazie-tipo com'è noto sono cinque: Cîteaux, La Ferté, Pontigny, Clairvaux, Morimond.

Le chiese delle monache non si possono collocare con precisione al seguito di quella o di questa pianta tipica, sono perciò schedate a parte, con un apposito indice.

L'indice cronologico infine consente di studiare l'evoluzione delle piante in funzione degli ampliamenti ad esse apportati e del mutevole modo di concepire l'organismo costruttivo. Nella bibliografia introduttiva le opere di carattere generale vengono distinte in raccolte e repertori diversi e in trattazioni per paesi (Francia, Germania, Belgio, ecc.).

L'avere adottato un'unica scala di rappresentazione per tutte le piante rende visivo e immediato il confronto tra le chiese simili: non di rado possiamo constatare, oltre la generica persistenza di un tipo assai diffuso, addirittura l'identità o la grandissima analogia delle dimensioni di alcuni elementi; venivano cioè riprodotti schemi, di cui si ripetevano in tutto o in parte le misure.

Le piante inedite sono 35; tra queste vengono per la prima volta pubblicate 3 chiese di monasteri italiani, cioè quelle di Morimondo, di S. Nicola di Girgenti e di Staffarda.

Per saggiare il grado di approfondimento di ricerca sui singoli edifici, mi sono limitato a confrontare le notizie e la bibliografia sulle 20 chiese italiane. Ho potuto constatare che il lavoro è stato diligente, e che è aggiornato fino alle più recenti pubblicazioni: non sono sfuggiti all'autore articoli — talvolta poco più che d'interesse locale — disseminati in opuscoli e in periodici; merito anche dell'organizzazione della *Commission d'histoire de l'Ordre de Cîteaux*, di cui il monaco fa parte. Indicherò una sola inesattezza, del tutto irrilevante, che proviene da qualche vecchia guida: Fossanova è detta in provincia di Roma, presso Piperno, mentre ora è in provincia di Latina, e Piperno, nome medioevale del paese odierno, fu ribattezzata col nome della romana Priverno, per confusione toponomastica con le rovine del vicino abitato antico distrutto. Ho osservato con piacere che — sebbene non vi sia menzione esplicita — sia dalla lettura attenta del testo, sia dall'esame delle indicazioni convenzionali planimetriche, si può rilevare che l'A. è informato della questione del portico di Fossanova.

Da quanto ho esposto potrebbe sembrare che questa opera non sia che il frutto di un erudito, un impersonale lavoro di compilazione, un semplice, freddo repertorio di informazioni assai utili.

Debbo invece avvertire che non ho ancora parlato dell'introduzione posta all'inizio del volume del testo: là sono le considerazioni più originali e proficue, esposte in una maniera piana, chiara e sobria, che indica la maturazione di pensieri lungamente meditati nella pace del chiostro. Il concetto fondamentale che accompagna dal principio alla fine il padre Anselmo Dimier nel suo rapido *excursus* tra le chiese cistercensi di tutta Europa per poco più di due secoli è la ricerca dello spirito di semplicità e di povertà insito nella primitiva regola, il successivo evolversi di questa spiritualità, il suo adattarsi ai tempi e il mutamento della forma delle chiese dell'Ordine, quale prodotto dell'affievolirsi dell'antica osservanza.

Tutto ciò che è luogo comune ripetere a proposito delle prescrizioni di S. Bernardo e di altri abbati circa la costruzione e lo stile delle chiese, viene qui trattato con molte dotte citazioni e con esempi storicamente appropriati. La bellezza e il carattere profondamente sacro delle chiese dell'Ordine, trovano spiegazione sul piano spirtuale, per il contenuto ascetico del pensiero teologico dei Cistercensi: esso si riflette nelle decisioni e negli statuti capitolari, che determinano dimensioni e pianta dei sacri edifici. L'assidua presenza di una forte spiritualità nell'arte sacra è quanto di più vivo e di sempre attuale sussiste, pur essendo mutati i tempi e il gusto, nell'architettura cistercense, ed è in questo l'essenza della sua bellezza.

Segue poi la tipologia del nartece, delle navate, delle cappelle, del presbiterio e di altri elementi della chiesa.

Questo lavoro del Dimier è, a mio avviso, destinato a rimanere un fondamentale manuale di consultazione sullo importante capitolo dell'architettura gotica: dice una parola chiarificatrice e coordina l'ingente, copiosissimo materiale esistente.

Chi vorrà prendersi il gusto di indicare sopra una carta d'Europa le abbazie qui ricordate, e segnarvi accanto le rispettive date di fondazione e di costruzione, vedrà apparire in modo evidente il fenomeno della meravigliosa fioritura dell'ordine cistercense, nella sua rapida ed assai estesa diffusione. Il che giustifica in pieno il nome che qualcuno ha dato a quei grandi costruttori: " missionari dell'arte gotica ".

G. ZANDER

F. Fasolo, *Le chiese di Roma nel '700*, vol. I: Trastevere. Roma 1949, pp. 190, figg. 30, tavv. f. t. 12.

Continuando nel nostro aggiornamento bibliografico seguiremo per poco tempo ancora il criterio di gettare uno sguardo retrospettivo alle più importanti pubblicazioni apparse tra il 1943 e il 1950, per colmare la lacuna degli anni in cui la nostra rivista dovette subire un'interruzione per cause di forza maggiore.

Non vorremmo perciò lasciar passare inosservato lo studio di Furio Fasolo sulle chiese di Roma nel '700. L'argomento s'inquadra nel tema della così detta " architettura minore ,,; i rilievi schematici compiuti dall'A. non sfuggirono all'attenzione del Giovannoni, il quale preannunciò con parole di calda lode il lavoro che si veniva compiendo. Infatti nelle sue *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura* (Roma 1945, pp. 170, 171) l'illustre maestro parlava del Fasolo " che con amore e con squisito senso d'arte persegue tali ricerche e tale lavoro di rilevamento ,, , e continuava mettendo in evidenza l'utilità di quello studio: " Apparirà una fonte viva sia nelle piante che negli alzati, negli esterni e negli interni, di concezioni architettoniche e decorative sempre nobili, nella ricerca di espressioni nuove, in cui collaborarono strettamente le varie arti, e specialmente la plastica dello stucco, pur nella grande inquadratura della tradizione. E sarà cosa, nel momento attuale, veramente istruttiva ,,.

Il primo volume — l'unico finora uscito — contiene, ripartite in 14 capitoli, le considerazioni dell'A. su parecchie chiese di Trastevere. Ognuna è illustrata da disegni di piante, sezioni, prospettive, assonometrie, schemi geometrici delineati con rigore di metodo non disgiunto da piacevole finezza d'interpretazione grafica. Seguono inoltre in guisa di postille i documenti, nella maggior parte trascritti per la prima volta dal Fasolo, relativi a ciascuna chiesa. Vengono così alla luce le personalità di minori artisti, poco noti o affatto sconosciuti, e si apprendono molte notizie preziose.

G. Zander

M. Anfray, *L'architecture religieuse du Nivernais au Moyen Age. – Les églises romanes*, Parigi 1951.

Continuano le monografie sui vari settori della immensamente ricca architettura romanica francese. È ora la volta del Nivernese chiuso tra la Borgogna, il Borbonese e il Berry e comprendente l'attuale dipartimento del Nièvre: prevalentemente soggetto all'influenza borgognona.

Il volume ha soprattutto importanza per l'accurata descrizione di alcuni grandi monumenti, spesso citati, ma bisognosi tuttavia di un esame aggiornato dopo le precisazioni e le scoperte degli studi particolari dovuti all'Aubert, all'Oursel, al Virey, ai Dickson, al Conant, ecc. È studiata così a fondo la grande chiesa di La Charité-sur-Loire, precisandone le parti rimaste della prima costruzione del 1056-1087, consacrata nel 1107; e della seconda, del 1170 circa. In pianta appartengono alla prima chiesa la parte inferiore del transetto con le note grandi arcate cieche, le quattro cappelle che danno sullo stesso transetto, parte del presbiterio e due campate della navata principale; tutto il resto e le parti alte del transetto sono del secondo tempo.

Come si ricorderà, la grande chiesa francese è stata chiamata in causa a proposito di quella complessa costruzione che è il San Michele di Pavia e questi rapporti andranno ora ristudiati.

Di interesse molto più alto il Santo Stefano di Nevers che ha salvato il suo carattere unitario attraverso i secoli, costruito dal 1063 al 1097. La conoscenza approfondita di questo monumento segna un altro punto fermo nell'esplorazione del gusto dell'XI secolo in Francia e in Europa. Tutte le chiese alverniati non anteriori al 1100 dipendono da questa bella costruzione notevole non soltanto per le finestre che si aprono direttamente sulla navata centrale, ma anche per altri elementi che ne fanno uno dei capisaldi dell'architettura francese ed europea: così le tre torri sormontate da frecce all'esterno (due sulla facciata e una sul tiburio); così le gallerie esterne; così le cornici orizzontali esterne che girano intorno alle grandi finestre centinate (motivo certo desunto dalle architetture microasiatiche dell'alto Medio Evo). Il gusto per i volumi netti e potenti sveglia il ricorso al duomo di Modena.

Di minore interesse il San Martino di Nevers, del 1130, distrutto: esemplato sul Santo Stefano; e la scomparsa chiesa di Santa Eugenia di Varzy. La Maddalena di Vézelay, appartenente alla regione trattata dall'Anfray è lasciata da parte; e l'omissione viene giustificata, non sappiamo con quanta ragione, con la comparsa della bella monografia di cui è stata oggetto da parte del Saley.

Un capitolo è poi dedicato alle chiese minori a tre navate (a luce diretta e a navate oscure); e un altro alle chiese a una navata (con o senza cupola sull'incrocio). I caratteri sono per lo più borgognoni e alverniati, con qualche accento, qua e là, più prettamente " cluniacense ,,. Più rari che nella Borgona tuttavia gli accenti lombardi (a Saint-Sulpice, e Commagny; Cervon).

L'ultima parte del volume è consacrata alla scultura romanica del Nivernese. Nei capitelli è chiara la distinzione tra quelli, arcaici, non figurati per lo più, della seconda metà dell'XI secolo (Nevers; S. Stefano; Champvoux; ecc.) e quelli, più complessi e figurati, del XII secolo; come pure tra quelli che rispecchiano le eleganze borgognone e " cluniacensi ,, (Saint Révérien; La Charité; ecc.) e quelli che echeggiano la rude scultura alverniate (Saint Pierre-le-Moutier). Anche più importanti le osservazioni sulla scultura monumentale che, come l'architettura, non ha un proprio spiccato carattere, ma attesta l'intervento di artisti venuti dalle regioni finitime: alle sculture dei portali di Vézelay e di S. Lazzaro di Autun richiama infatti il Cristo in maestà di Cervon, mentre a La Charité è presente la grande scuola di Chartres; e influenze borgognone, di Chartres, di Bourges, del Poitou accusano altre sculture sparse in questo territorio.

L'autore (che ci ha già dato un'opera sul romanico normanno) promette un secondo volume sulle chiese gotiche del Nivernese.

E. Arslan

C. G. Canale, *La cattedrale di Troina*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1951, pp. 42, tavv. f. t. 10.

Vogliamo segnalare, senza tuttavia pretendere di formulare un giudizio, quest'opuscolo che ci sembra interessante, poichè viene qui presa in esame la prima tra le chiese costruite dai Normanni in Sicilia, la seconda essenso quella di Mazzara. Le fonti storiche infatti ci tramandano che la cattedrale di Troina fu fondata dal fratello di Roberto il Guiscardo, Ruggero, conte di Sicilia, dopo il 1061. Altri testi ci consentono di fissare meglio la data, tra il 1065 e il 1078. Nello studio del sacro edificio si sfiora anche la questione dell'influsso normanno e dell'apporto spontaneo delle maestranze locali. Non pochi sono i quesiti filologici di " lettura ", e d'interpretazione delle strutture murarie, e spesso l'A. è in contrasto col Bottari e con altri studiosi che trattarono l'argomento. Per chi non abbia una conoscenza diretta di questa cattedrale o non possa recarsi sul luogo e controllare visivamente l'esattezza della cronologia relativa che l'Autore propone, e delle altre sue tesi, è arduo e pressochè impossibile fare una recensione coscienziosa. Ci limitiamo pertanto a segnalare l'interesse della pubblicazione per la impostazione dei principali problemi fatta dall'A.

G. Zander

M. Pallottini, *Profili di storia dell'urbanistica – I. Le Marche*, Roma 1951, pp. 108 con XXVI tavv.

Alle ricerche sulle formazioni urbane nella regione marchigiana che si presentano con tanta varietà di conformazione, l'A. ha voluto opportunamente premettere alcune considerazioni di carattere generale. Partendo dalla concezione della città, non come organismo chiuso in sè stesso, ma considerato nei suoi rapporti col territorio limitrofo, egli stabilisce innanzi tutto cinque grandi periodi urbanistici: preistoria, primo Medio Evo, urbanistica territoriale, secondo Medio Evo, fase attuale. La classificazione rivela indubbiamente un'acuta comprensione dei fenomeni e dell'intima correlazione tra forme urbanistiche e condizioni della vita associata, ma lascia qualche dubbio per la terminologia, soprattutto per quanto si riferisce al nome di " Medio Evo ", adottato per designare due epoche così lontane e diverse tra loro.

Un grande filosofo paragonò la storia dell'umanità ad un'immensa spirale che nel suo svolgersi sembra riportarci col corso degli eventi ad un medesimo punto, mentre invece si allontana sempre più dall'origine; così i ricorsi storici sono identici solamente in apparenza, poichè gli avvenimenti, anche se esteriormente analoghi, risultano in realtà sempre più complessi, man mano che dai tempi più antichi ci avviciniamo ai nostri giorni. Del resto ogni epoca, anche se intenzionalmente od inconsciamente si riporta per alcuni aspetti ad altre più remote, non può ignorare quella eredità del periodo immediatamente precedente, che, superando il carattere di una moda effimera, ha lasciato impronte profonde nelle idee, nell'organizzazione sociale, nel gusto.

Tra la civiltà dei primitivi popoli italici (il " primo M. E. ", dell'A.?) e quella successiva alle invasioni barbariche (il secondo M. E.) si svolge il periodo classico che non sopravvive soltanto nella topografia per quella legge della persistenza del piano enunciata dal Lavedan, ma anche nel patrimonio culturale conservatosi, sia pure in modo frammentario, anche nei secoli più torbidi ed oscuri? Ed ancora tra queste due civiltà è apparsa una grande luce che si è irradiata per tutto l'Occidente: il Cristianesimo affermante l'universalità della vita dello spirito al disopra di ogni particolarismo locale. Non ci possiamo quindi soffermare sopra certe analogie esteriori tra le due epoche, dovute esclusivamente a fatti contingenti, quali le necessità difensive ed il disgregamento dell'organizzazione statale, che portano la città a richiudersi materialmente in sè stessa, poichè proprio quel sentimento di universalità ereditato dal mondo cristiano-romano determina nell'uomo la ricerca di orizzonti più vasti. E questo senso si manifesta non solo nella vita religiosa, ma anche negli scambi commerciali e culturali, attraverso le grandi fiere e le relazioni letterarie ed artistiche, le quali ultime si riflettono a loro volta anche nella conformazione dei centri urbani.

Tali osservazioni non intendono diminuire il valore delle considerazioni esposte dall'A., alcune delle quali appaiono veramente interessanti, come la precedenza di un insediamento territoriale nei confronti della città " prodotto della evoluzione civile ed a sua volta elemento propulsore di civiltà ". Assai bene egli perciò ha richiamato l'attenzione degli studiosi di urbanistica sulle primitive forme di insediamento, anche per una constatazione sfuggita certamente a molti, e cioè che le città così dette romane risalgono in realtà, tranne i pochi casi di fondazioni sopravvissute alle invasioni barbariche, alle epoche precedenti, essendo sorte per opera degli Etruschi o delle popolazioni italiche.

Si rileva tuttavia che l'importanza di tale constatazione diminuisce notevolmente agli effetti di una storia dell'urbanistica concepita nel quadro generale della storia dell'arte, cioè come svolgimento dell'architettura urbana; troppo scarse sono infatti le vestigia anteriori all'epoca romana per potere stabilire da esse la conformazione architettonica dei centri urbani, così che l'interesse rimane confinato al campo topografico e talora addirittura a quello esclusivamente geografico.

Nondimeno — e l'A. non manca di rilevarlo, passando ad esporre le vicende urbanistiche della regione — alcune concezioni di questa edilizia primitiva sopravvivono sempre nei piccoli centri, divenendo uno dei tanti aspetti delle tradizioni locali, allo stesso titolo di altre manifestazioni artistiche popolari, sul cui ceppo si innestano poi le grandi correnti, le quali, pur modificandone le espressioni, ne lasciano immutato l'intimo spirito.

Nello svolgimento della materia, benchè si noti una eccessiva valutazione delle disposizioni planimetriche — anche se l'A. evita opportunamente di perdersi in classificazioni tipologiche — non sono trascurati i fatti architettonici, i quali tuttavia avrebbero richiesto maggiore ampiezza. In ogni modo sono posti in evidenza, non solo in sè stessi, ma anche in relazione alla rete viaria, i monumenti romani di Camerinum, Asculum e Firmun (per la quale è però sfuggita evidentemente l'analogia con Alatri) nella conformazione acropolica. Così pure

nel capitolo dedicato all'urbanistica medioevale si riportano interessanti notizie sulle norme per assicurare l'unità dei caratteri architettonici nell'ampliamento di Jesi e nella trasformazione di Pesaro. La trattazione si arresta alla fine del Quattrocento soffermandosi sulle piazze per dare giusto rilievo alle modificazioni subite nel Rinascimento dai complessi medioevali, mediante l'inserimento di opere architettoniche che li arricchiscono di nuovi motivi plastici ed espressivi, senza alterare il carattere raccolto ed i rapporti spaziali e volumetrici, esempi di felice connubio tra stili diversi improntati ad una medesima scala umana e ad una medesima sensibilità ambientale.

Questo mutamento del volto architettonico che si compie senza radicali trasformazioni, viene così interpretato nel suo giusto significato, superando il fatto materiale delle persistenza del piano, come espressione di continuità di vita della città che si rinnova conservando il proprio spirito caratteristico.

M. Zocca

Bayerische akademie der schönen kunste – zentralinstitut für kunstgeschichte in munchen, *Plan und Bauwerk, Entwürfe aus fünf Jahrhunderten*, Hirmer Verlag, Munchen 1952, pp. 48, 16 tavv. f. t.

È il catalogo di un'esposizione di progetti di architettura, tenutasi in Monaco dal 30 maggio al 31 luglio 1952 al Prinz Carl-Palais. L'elegante opuscolo è corredato da una prefazione di R. Esterer, da una tabella con l'equivalenza in metri delle antiche unità di misura, da una nota bibliografica generale e da annotazioni particolari e brevi commenti per ciascuno dei 213 pezzi esposti, da introduzioni alle diverse sezioni della mostra, a cura di E. Gall, W. Lotz, H. Reuther, L. H. Heydenreich. Apprendiamo così quale sia stato l'ordinamento della mostra e quali opere siano state esposte nelle sue sezioni.

Notiamo tra i maestri dell'*arte gotica* Adam Kraft, Johann Jakob Arhardt (1670, per il disegno della facciata della cattedrale di Strasburgo, su progetto di Erwin, del 1310), Ulrich von Ensingen, per il campanile della cattedrale di Ulma, Jörg Syrlin, per la cattedrale di Ulma. Il *Rinascimento Italiano* è largamente rappresentato da disegni originali, provenienti in massima parte dagli Uffizi di Firenze, e che documentano le opere degli architetti della famiglia da Sangallo, nonchè del Peruzzi e di Michelangelo (tra l'altro i disegni per S. Tolomeo di Nepi, per la chiesa e l'ospedale di S. Giacomo in Augusta, per S. Giovanni dei Fiorentini e per la fabbrica di S. Pietro). Il *Rinascimento e il primo Barocco in Germania* si distingue per i progetti di Johann Carl (Ratisbona), Elias Holl (Municipio e altri edifici di Augusta), Friedrich Sustris, Hans Krumper (chiesa di S. Michele a Monaco). Il *Barocco tedesco* è illustrato dai disegni della Residenza di Würzburg (Balthasar Neumann, Lucas von Hildebrandt, Maximilian von Welsch e Giovanni Battista Tiepolo con gli schizzi per gli affreschi dello scalone); Neumann e von Welsch ci mostrano anche il santuario di Vierzehnheiligen, e Neumann da solo le abbazie di Neresheim e di Münsterschwarzbach, mentre di Andrea Maini e di altri è l'abbazia di Ottobeuren. Il *neoclassicismo* ricorda, tra gli altri, i nomi di Leo von Klenze per la Gliptoteca e la vecchia Pinacoteca di Monaco, e Friedrich Weinbreuner per gli schizzi urbanistici di Carlsruhe.

Infine fra i *Trattati di architettura* appaiono le opere di L. B. Alberti, Albrecht Dürer, Sebastiano Serlio, Daniele Barbaro, Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi, Andrea Pozzo, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ferdinando Galli da Bibiena, Fra Giocondo, Joseph Furttenbach, Claude Perrault, Giacomo Barozzi da Vignola, ecc.

Esporremo quali siano stati i propositi e gli intendimenti, che hanno ispirato la nobile iniziativa dell'Accademia di Belle Arti insieme con l'Istituto Centrale per la Storia dell'Arte di Monaco, riassumendo l'introduzione di Rudolf Esterer.

Sarebbe un compito attraente — egli dice — di indagare sull'evoluzione dei metodi di lavoro usati nella progettazione architettonica dall'antichità fino al Medioevo e all'epoca moderna, nutrita di teorie, e di constatare quale influsso abbiano avuto questi metodi sulla forma e sul valore artistico dei monumenti, in confronto con i lavori architettonici dei nostri giorni.

Un'indagine del genere porterebbe alla conoscenza del fatto che l'opera creatrice dei grandi architetti del passato ricevette — tanto dallo scambio di idee con i promotori delle costruzioni, quanto dal contatto stretto con gli artigiani esecutori — i suggerimenti più fecondi, che assicurarono ai loro monumenti un carattere particolarmente denso di vita. In confronto con i progetti intensamente coltivati da cui partono le architetture attuali, sembra, a prima vista, incomprensibile come i maestri delle cattedrali medioevali siano riusciti a concretizzare l'organizzazione infinitamente ricca delle loro grandiose creazioni in base a pochi schizzi di evidente sobrietà. Un architetto moderno, anche se conoscesse tutti i segreti della tecnica medioevale e disponesse di capacità straordinarie come disegnatore, pretenderebbe di avere a disposizione tutto un esercito di architetti, costruttori e tecnici, istruiti accuratamente nelle accademie, il cui compito sarebbe di preparare migliaia di progetti dettagliati, affinchè tutti i particolari fossero fissati al millimetro.

In questo senso anche gli schizzi modesti dei grandi architetti del Rinascimento sono tanto più notevoli, in quanto rivelano le loro chiare idee costruttive, intimamente maturate; e da quegli schizzi sorsero poi le grandiose e insuperabili creazioni architettoniche.

L'esposizione cerca di mostrare questi problemi presentando disegni originali, modelli di costruzioni, scritti sull'architettura e schizzi preparatorii.

Purtroppo — continua l'Esterer — la piccola scelta del materiale disponibile permette di esaminare questo complesso problema solo in base a pochi, bensì caratteristici esempi... Tuttavia l'iniziatore della mostra, il dott. Hans Reuther, è riuscito a raccogliere una serie di schizzi, progetti e modelli pervenuti da molte collezioni.

L'autore conclude con l'esprimere la più viva riconoscenza a tutte le autorità e ai direttori di musei che hanno

messo a disposizione della mostra il materiale proveniente dalle loro collezioni e in modo particolare alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della P. I. italiano e alla Direzione della raccolta grafica degli Uffizi di Firenze per l'incremento essenziale che l'esposizione ha avuto, grazie al loro contributo di disegni pregevolissimi di maestri italiani.

G. Zander

L. Angelini, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Poligrafiche Bonis, Bergamo 1952, pp. 109 con numerose illustr., 4 ripr. a colori e 78 tavv.

Solo uno studioso come Luigi Angelini poteva darci un volume come questo su Bergamo, che è stato pubblicato in una veste quanto mai signorile a cura della Banca Popolare, prima in una edizione fuori commercio e ora, a distanza di un anno, in una seconda edizione che viene diffusa.

L'importanza di Bergamo come città d'arte è nota, ma non forse quanto comporterebbe il carattere e la bellezza dei suoi monumenti e delle loro composizioni, favorite da una ineguagliabile situazione naturale. Fissarne gli aspetti che inevitabilmente si sono alterati e si vanno alterando nell'espansione urbanistica, per quanto in qualche modo regolata, era impresa necessaria ma tutt'altro che agevole, anche per la difficoltà di radunare un materiale non sempre abbondante e sovente disperso e poco accessibile. A questo ha supplito la competenza dell'A., non solo appassionato raccoglitore delle memorie cittadine ma noto e largo conoscitore in materia d'arte. Ne è risultata un'opera per più lati attraente e interessante, della quale conviene qui soprattutto sottolineare l'importanza per la storia urbanistica della città e per la conoscenza dei suoi monumenti anche minori, in aspetti per lo più ignoti.

Il volume si inizia con l'esame della più antica topografia cittadina e giunge fino alle visioni del più recente passato, dando notizie e disegni di molti monumenti ora scomparsi o alterati. Ci duole di non poterci trattenere più a lungo sulle notizie di più vivo interesse. Ricorderemo solo le pagine sul Duomo del Filarete, radicalmente trasformato da Carlo Fontana, sugli affreschi esterni di case e chiese demolite e sulle piazze tipiche, nonchè quelle del tutto nuove ed esaurienti, sulle opere militari, dalle mura romane a quelle cinquecentesche che ancora cingono Bergamo Alta.

Le pagine che scorrono rapide e piacevoli pur nell'esattezza della mole delle informazioni, sono accompagnate da un magnifico corredo di illustrazioni.

L. Crema

A. Annoni, *Organismi e forme dell'architettura, idee ed esempi*. Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1952, pp. 86, figg. 36.

L'illustre maestro, che ha insegnato per un trentennio al Politecnico di Milano, ci dà un saggio di quanto si possa ottenere dai giovani, quando siano sapientemente guidati ed istruiti con costanza di propositi e con intelletto d'amore. Il prof. Annoni ha tenuto le cattedre di " caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti ,, e di " restauro dei monumenti ,, : due corsi intesi in stretta connessione ed interdipendenza, in quanto il primo — denominato dal suo ideatore nel 1921 " carattere storico degli edifici ,, — istituisce e svolge l'analisi strutturale ed estetica, ed il secondo conduce con sicurezza di metodo al restauro, e può considerarsi un corso di applicazione sperimentale degli studi teorici e preparatorii precedenti.

Le tesi svolte dagli allievi costituiscono qualcosa di più di semplici esercitazioni a scopo scolastico: ma, considerate nel loro complesso, assurgono al valore di una raccolta di dati inediti preziosi, di personali osservazioni. A scopo esemplificativo l'A. ha scelto dallo schedario dei lavori degli studenti circa 650 tesi tra le più notevoli, e ne pubblica il catalogo. È un materiale abbondantissimo; conoscerne l'esistenza ed avere, ove occorra, la possibilità di consultarlo, costituisce già di per sè una cosa assai utile per gli studiosi. All'introduzione segue un saggio illustrativo con brevi lineamenti critici: unico nostro rammarico è di non poter vedere, per limitatezza di spazio, più ampiamente trattati tanti spunti così promettenti.

G. Zander

F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952, pp. 226, tavv. 59.

Ricorreva l'anno scorso il quarto centenario della nascita di Vincenzo Scamozzi (1552–1616) e la città palladiana, non immemore delle glorie del passato, ma erede e continuatrice d'una nobile tradizione letteraria ed artistica, ha voluto ricordare in una forma degna e durevole la figura del trattatista e dell'architetto. La pubblicazione si deve all'iniziativa della Cassa di Risparmio di Verona Vicenza e Belluno, la quale stampa annualmente a proprie spese un'opera giudicata tra le migliori su cose vicentine. L'iniziativa trova, naturalmente, largo consenso e sarebbe desiderabile che anche in altre provincie venisse imitata da Enti ed Istituti bancari. L'autore è il dott. Franco Barbieri, studioso noto anche al di fuori della regione veneta.

Vincenzo Scamozzi si è formato sotto la guida del padre, Giovan Domenico, architetto esperto di questioni tecniche, ma autore di pochissime costruzioni; incline più alla teoria che alla pratica, noto come commentatore ed editore del Serlio. Si ha nozione dell'esistenza, nell'ambiente vicentino del tempo, di circoli letterari, dove ci si dilettava anche di questioni riguardanti l'architettura, onde ebbe origine l'Accademia Olimpica. Il Barbieri tenta di ricomporre in qualche modo un elenco dei libri più notevoli a disposizione di quel dotto sodalizio, e riesce a darci un'idea degli orientamenti e delle cognizioni specifiche degli accademici nel campo dell'architettura. Commenta poi il pensiero scamozziano, fondando il suo giudizio, com'è ovvio, su " L'idea dell'architettura universale ,, ; procede quindi all'esame delle opere progettate e realizzate. La personalità di artista del maestro vicentino risulta da questo studio chiarita alla luce di una valutazione critica moderna. Vincenzo Scamozzi, eclettico

e razionalista, si distingue e si differenzia dal Palladio: molto istruttivo è il confronto tra opere, in apparenza simili, dei due maestri, messe in correlazione con i disegni del trattato del Serlio. Lo Scamozzi, per certi atteggiamenti intellettualistici e per un astratto, preordinato razionalismo dei suoi edifici prelude piuttosto al neoclassico che non al barocco.

Lo studio è corredato da un regesto accurato e da un'ampia bibliografia. G. ZANDER

R. BONELLI, *Il duomo di Orvieto e l'architettura italiana del Duecento e Trecento*, Edizioni dell'Angelo, Città di Castello 1952, pp. VIII–92, tavv. f. t. 77.

Da molti anni l'Autore, che è nato e ha vissuto a lungo ad Orvieto, ha rivolto una particolare cura allo studio del duomo. Ha ormai un decennio il suo primo scritto dedicato alle fasi costruttive e all'organismo architettonico della grande cattedrale umbra: scritto che ha chiarito molte questioni, con l'evidenza che è propria delle argomentazioni rigorosamente tecniche, fondate sull'analisi delle strutture, sui rilievi, sullo studio dell'equilibrio statico. Seguirono poi altri contributi, che il Bonelli venne pubblicando nel bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano, da lui diretto. Si trattava ora di una nota sui disegni della facciata e sull'opera di Lorenzo Maitani, ora di una recensione, che testimoniava la sua intima e profonda conoscenza del monumento, ora di trarre certe conclusioni critiche su Ippolito Scalza. Al De Angelis d'Ossat spetta la priorità e il merito di aver richiamato l'attenzione sopra uno sconosciuto disegno di quell'architetto per la fabbrica del duomo; ad altri l'avere impostato certi problemi particolari.

Ma finora, come il Bonelli giustamente lamenta, nessuno aveva affrontato il tema di una valutazione del duomo, considerato nella sua totalità ed anche nei riflessi della compartecipazione dell'ambiente architettonico della piazza, interpretando con metodo critico moderno l'opera d'arte. Lo studioso si propone appunto questo fine, e svolge la sua trattazione in modo, mi sembra, completo ed esauriente. Gli argomenti delle precedenti pubblicazioni vengono ripresi nei risultati essenziali solo come materiale preparatorio ed introduttivo, sicchè questo libro è cosa del tutto nuova, che, se talvolta riassume in breve nota quanto era stato già stampato in opuscoli rari a trovarsi, non ne rende però superflua la lettura. La cronologia della costruzione, le dimensioni principali della opera architettonica, la bibliografia generale e particolare sono collocate in appendice, e così la lettura può procedere spedita, senza impedimenti, con grande vantaggio per lo studioso, che coglie con immediatezza le cose essenziali. Ottimo è il materiale illustrativo, grafico e fotografico in gran parte preparato appositamente.

L'excursus sull'architettura italiana del Due e del Trecento serve all'A. per distinguere la civiltà medioevale dell'Occidente nordico dalla civiltà protoumanistica dell'Italia media e per definire il goticismo italiano: su questo sfondo il Bonelli caratterizza l'architettura del duomo di Orvieto e la sua singolarità. G. ZANDER

G. CULTRERA, *Estetica dell'Edilizia e dell'Urbanistica con una introduzione su argomenti di estetica generale*, Catania 1952, pp. 404.

Quest'opera si ricollega in certo senso alla memoria sull'Architettura Ippodamea pubblicata dal medesimo A. nel 1917, in quanto affronta sopra un piano generale e più vasto di quello allora consentito dallo stesso tema, tutto il complesso problema dell'estetica dei centri urbani, sia attraverso le concezioni teoriche formulate dall'antichità classica ai nostri tempi, sia in base all'esame critico delle realizzazioni compiute durante gli ultimi decenni.

Il primo capitolo è perciò dedicato ai diversi trattatisti, a cominciare da Ippodamo da Mileto e da Vitruvio per passare poi ai teorici del Rinascimento ed al Milizia, del quale viene rilevato l'importanza data per la prima volta alla visione nell'architettura. Tra gli autori dell'Ottocento l'Hausmann è ricordato in quanto teorico, oltre che realizzatore; maggiore ampiezza è poi assegnata alla esposizione delle concezioni romantiche del Sitte ed a quelle tecnicistiche dello Stubben. A queste due grandi figure di caposcuola sono poi aggiunte le altre del Buls, rivendicandone l'importanza in antitesi con l'Hausmann, e dello Henrici. Si giunge così al Novecento in cui si esaminano dapprima le concezioni di Le Corbusier, mentre si accenna solo fugacemente alla attività teorica e pratica di Giovannoni e di Piacentini, dei quali sarà trattato in seguito a proposito delle singole opere o scritti. Più lungamente si sofferma invece l'A. sulle idee esposte da Dario Barbieri nel libro *Per la grande Roma* riconoscendogli giustamente il merito di avere per primo impostato con visione lungimirante il problema della espansione e della struttura dell'Urbe in base ad una direttiva organica.

I fattori fondamentali dell'estetica architettonica formano oggetto della successiva trattazione, nella quale viene assegnata grande importanza ai materiali, pur riconoscendo al Barocco il pregio degli effetti chiaroscurali dovuti alla potenza dei rilievi; come altri fattori si considerano le proporzioni e l'euritmia di cui sono rilevate, d'accordo col Tomei, le analogie tra le norme vitruviane e la poetica della scuola peripatetica.

Queste premesse sono applicate all'esame degli edifici considerati dapprima singolarmente, col rilevare la necessità della profondità per l'equilibrio delle masse volumetriche e l'importanza della visione frontale; a parte sono considerate le facciate di chiese e quelle dei palazzi. Successivamente si passa a considerare gli edifici in relazione alle fabbriche vicine, argomento che viene poi sviluppato nei capitoli seguenti dedicati all'urbanistica più propriamente intesa, cioè nel significato di conformazione generale della città e di sistemazioni particolari. In modo speciale l'A. tratta delle vicende di Roma dal 1870 ai giorni nostri, risalendo dall'esame dei diversi piani regolatori e delle opere realizzate, a considerazioni di carattere generale sulla città intesa come visione panoramica e sugli elementi che determinano situazioni inestetiche.

Un altro capitolo è dedicato ai problemi relativi allo stile ed all'ambiente attraverso una rapida analisi delle

diverse tendenze susseguitesi dall'antichità ad oggi, esponendo con maggiore ampiezza quelle dell'ultimo cinquantennio, particolarmente per quanto si riferisce alla possibilità di imitazione stilistica ed alla coesistenza in un medesimo ambiente di monumenti appartenenti ad epoche diverse. Infine si esaminano le architetture del passato dal punto di vista dell'interesse storico soffermandosi in modo speciale sul valore del colore nell'architettura e sul concetto di pittoresco e formulando anche proposte per una migliore sistemazione di taluni monumenti ed ambienti monumentali.

Anche se non sempre ci trovano consenzienti, i giudizi espressi dall'A. rivelano originalità di vedute, specialmente per le considerazioni riferite a monumenti ed ambienti meno noti. Le ricerche compiute sono testimoniate da abbondanti citazioni bibliografiche che avrebbero potuto trovare integrazione, anche a maggiore chiarimento del testo, con materiale illustrativo. M. Zocca

J. Hubert, *L'architecture religieuse du haut Moyen Age en France*, Paris 1952, pp. 97 con 39 tavv.

L'interesse sempre maggiore volto ai temi altomedievali ha fatto sempre più ricercare il volume sull'arte preromanica in Francia pubblicato da J. Hubert nell'immediato anteguerra.

L'A. non ha ritenuto di poterne dare subito una nuova edizione che non portasse ulteriori approfondite ricerche e adeguati aggiornamenti, ma con questo nuovo volume ha messo a disposizione degli studiosi un materiale prezioso. Ciò che egli modestamente chiama " semplice raccolta ,, è infatti l'elenco degli edifici preromanici della Francia presentato ognuno con una breve ma completa notizia, una piantina e la bibliografia.

Non occorre aggiungere altro, data anche la notorietà dell'A., per sottolineare l'importanza dell'opera e la sua fondamentale utilità come strumento di lavoro. Non c'è che da augurarsi che altre pubblicazioni simili possano presto vedere la luce anche in Italia e altrove. L. Crema

P. Lavedan, *Histoire de l'Urbanisme. Epoque contemporaine*, Parigi 1952, pp. 446 con 48 tavv. e 212 ill. nel testo.

Vivamente atteso da quanti si interessano della materia è uscito ora il terzo volume che conclude l'imponente opera dello studioso francese con quella abbondanza di documentazione che caratterizza i precedenti, attestando le ricerche compiute dall'A., soprattutto per il periodo ottocentesco; meno completo invece per la parte che si riferisce agli ultimi decenni.

In proposito anzi la scelta del periodo napoleonico come inizio dell'epoca contemporanea lascia dubbiosi, sembrandoci più opportuna o anticiparla alla seconda metà del Settecento in connessione col movimento enciclopedico ed illuministico, oppure ritardarla al 1850 circa, al momento cioè in cui cominciano a riflettersi sulla struttura urbana i progressi della tecnica, secondo quella interpretazione positivistica già enunciata dal Blum e ripresa recentemente dal Churchill.

Ma un secondo elemento interviene sin dall'inizio a determinare una certa perplessità sulla convenienza del metodo seguito, e cioè l'adozione di un indirizzo esclusivamente descrittivo ed analitico che non sembra il più adatto per una storia che dovrebbe invece presentare carattere critico e sintetico, come del resto ci aveva dato un saggio proprio in questo campo il Poete. Ed è anzi la stessa concezione dell'urbanistica che, come giustamente notava il Muratori, non è sottoponibile ad un procedimento analitico, ma richiede una visione totale ed universale delle trasformazioni che l'uomo opera nel Mondo e nel suo ambiente sociale a richiedere una simile impostazione.

Prevale invece nel libro un criterio statistico e tecnicistico che conduce ad una frammentarietà nella trattazione impedendo di comprendere la complessità dei fatti urbani, i quali, secondo la giusta espressione del Poete, pur essendo dovuti a cause molteplici, debbono tuttavia essere considerati nel loro insieme.

Anche lo stesso materiale illustrativo risente di questa impostazione in quanto non ci presenta quasi mai la visione effettiva delle singole opere realizzate o progettate, necessaria per potere stabilire sopra di esse un giudizio critico: le figure del testo si riferiscono infatti esclusivamente a piante di città, mentre le tavole illustrano solo particolari, per lo più edifici singoli, così che è assente proprio la rappresentazione volumetrica della città nei rapporti tra edifici e spazi liberi che ci consente di individuarla nella sua conformazione plastica, cioè come organismo tridimensionale. Appare evidente invece anche dalla scelta delle figure che l'A. è rimasto ancorato a quella concezione dell'urbanistica da lui enunciata nel 1926 secondo la quale non già la città, ma il piano per sè stesso rappresenta un'opera d'arte.

Ad un certo punto sembra peraltro che egli si sia accorto della necessità di svincolarsi da una tale interpretazione quando osserva che l'aspetto della città può essere considerato sotto due punti di vista: dall'esterno come paesaggio urbano e dall'interno come insieme di strade e di piazze, concetto che però avrebbe meritato un maggiore approfondimento per giungere alla comprensione dell'architettura urbana nel duplice significato di panorama e di visione prospettica (come ad esempio aveva almeno in parte compiuto il Vitale).

Naturalmente ciò non significa applicare all'urbanistica la teoria della pura visibilità, ma invece riconoscere che nella conformazione volumetrica della città e nei suoi rapporti spaziali interni è già implicita una determinata struttura sociale (anche allo stato di tendenza), che costituisce il presupposto per l'aspetto architettonico, il quale assume così il valore di non pura forma esteriore, ma di espressione di un contenuto morale. E potremmo in proposito ricordare le interessanti conclusioni a cui era prevenuto il Ragghianti dal confronto tra le Greenbelts Towns americane e l'edilizia del terzo Reich.

Proprio sotto questo punto di vista dovrebbero considerarsi i progetti di Aalto, di Gropius, di Le Corbusier, di Pagano, di Wright, nomi tutti che invano cercheremo nell'opera del Lavedan, limitata esclusivamente, per quanto riguarda il Novecento, alle realizzazioni, come se queste

non risentissero delle concezioni teoriche, sia pure col ritardo con cui gli organi ufficiali accolgono le idee dei grandi innovatori.

Anche la classificazione dell'urbanistica in conservatrice, demolitrice e costruttrice enunciata dall'A. può accettarsi a patto che non risulti da una semplice considerazione economica, e sia invece basata sopra premesse di carattere etico e sociale; ed a proposito di questa classificazione si avverte come sia sfuggito un fatto essenziale e cioè la stretta connessione tra la sistemazione dei vecchi quartieri e lo sviluppo periferico, omissione derivante dalla visione della città come complesso inerte di edifici e spazi liberi, anzichè come organismo vivente in continua evoluzione, per usare la bella immagine introdotta da Marcel Poete.

Uno spiraglio verso una posizione critica sembra schiudersi per un momento anche in questo capitolo con l'affermazione che la comprensione dell'ambiente monumentale ha determinato il superamento dell'idea semplicemente conservativa nei riguardi dell'architettura, ma questo accenno rimane per così dire sommerso dalla successiva esposizione dei provvedimenti legislativi adottati nei diversi Paesi. Non viene perciò esposto il vero motivo determinante la modificazione dei criteri urbanistici e cioè il mutato atteggiamento del nostro spirito verso i monumenti del passato, intesi non più come ruderi archeologici o pretesto per composizioni scenografiche, ma invece come elementi vivi di quel patrimonio culturale che conserva perennità di vita perchè legato alla nostra civiltà. Così che la conservazione dei caratteri ambientali non si identifica nella aspirazione verso una forma di città museo, ma assume il significato ben più profondo di espressione della continuità di vita della città che pur nel suo incessante rinnovamento tende a mantenere la propria individualità ed anzi la estende nel suo ampliamento. E la connessione tra sistemazione del vecchio nucleo e sviluppo periferico trascende il valore di unità funzionale per elevarsi a manifestazione della tipica ed inconfondibile fisionomia urbana.

Considerazioni analoghe valgono per altri argomenti quali i piani regionali e l'azzonamento, dei quali peraltro si deve riconoscere la opportunità dell'inclusione, tanto più apprezzabile in relazione al carattere del libro ed alla preparazione artistico-letteraria e non professionale dell'A. Senonchè restano ignorati proprio gli elementi che avrebbero dovuti essere posti in rilievo e cioè i riflessi di questa estensione della concezione dell'urbanistica sul paesaggio naturale e su quello urbano, mentre troviamo al solito abbondanza di notizie di ordine giuridico, economico e statistico. Manca infatti qualsiasi accenno sulla evoluzione dal criterio puramente negativo delle zone di rispetto e delle limitazioni edilizie a quello della ricerca di un'armonia tra l'opera umana e la Natura per conseguire un suo migliore inserimento fino a farne elemento del paesaggio. Così pure poteva indicarsi il significato dello azzonamento come mezzo per la realizzazione di una forma plastica della città nello sviluppo verticale e nei rapporti tra edifici e spazi liberi mediante la definizione dei tipi edilizi e la loro organica distribuzione.

Superflua ci sembra invece l'insistenza sugli schemi vari e sui " piani ,, intesi come complesso di tracciati stradali, quando viene tralasciata la grande conquista dell'urbanistica moderna: lo svincolo della fabbricazione dagli allineamenti stradali che ha consentito l'abolizione della strada-corridoio e il passaggio dell'edificio inteso come facciata all'edificio inteso come entità volumetrica, elemento attivo dello spazio circostante, così giustamente posto in rilievo dal Vitale.

Una conseguenza del metodo seguito si osserva nell'argomento riguardante le città giardino ed i centri satelliti dove sfugge proprio il significato essenziale di queste forme urbanistiche, sia pure assunto non originariamente, ma a seguito di un processo evolutivo: il ristabilimento di una scala umana nei rapporti tra l'individuo e la Società, di una scala metrica nei rapporti tra architettura ed urbanistica. L'argomento rimane così come un episodio isolato, mentre avrebbe dovuto trovare conclusione logica nella concezione moderna della città articolata e nelle tendenze dell'urbanistica organica.

Con queste considerazioni non vogliamo peraltro negare il valore e l'importanza dell'opera compiuta dal Lavedan che per abbondanza di notizie, di riferimenti bibliografici e di materiale illustrativo, sia pure con la limitazione sopra accennata, costituisce un notevole contributo per una migliore conoscenza delle teorie e delle realizzazioni in questo campo durante gli ultimi centocinquanta anni.

M. Zocca

Ist. Pol. Stato P. V. - Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 2835 del 22-8-1952 - Redattore responsabile: GIUSEPPE ZANDER